

## De pintura tardogòtica catalana: algunes novetats al voltant del Mestre de Cervera i el Mestre de Gualba<sup>1</sup>

*Alberto Velasco González\**

Museu de Lleida: diòcesà i comarcal

### RESUMEN:

Este estudio presenta novedades sobre la obra del denominado Maestro de Cervera, un pintor activo en las actuales provincias de Lleida y Tarragona a finales del siglo XV y inicios de la siguiente centuria, a quien se ha pretendido identificar con el valenciano Pere Girard. Igualmente, se publican diversas obras inéditas recientemente aparecidas en el mercado de arte y antigüedades atribuidas a dicho pintor. Por otra parte, se analiza la figura del Maestro de Gualba, un pintor activo en la primera mitad del siglo XVI que, por su estilo, se nos muestra como un posible discípulo del Maestro de Cervera.

### PALABRAS CLAVE:

Maestro de Cervera, Pere Girard, pintura gòtica, Catalunya, Lleida

### ABSTRACT:

This study provides some innovations on the work of the Master of Cervera, a painter active in the provinces of Lleida and Tarragona at the end of the 15th century and beginning of the following century, who some have identified as Pere Girard from Valencia. We also disclose several previously unpublished works which have recently appeared in the art and antiques market which have been attributed to the aforementioned painter. On the other hand, the figure of the Master of Gualba, a painter active in the first half of the 16th century, is also analysed, who, due to his style, seems to have been a possible student of the Master of Cervera.

### KEYWORDS:

Master of Cervera, Pere Girard, gothic painting, Catalonia, Lleida

\* Alberto Velasco González és llicenciat en Història de l'Art, conservador al Museu de Lleida: diòcesà i comarcal, i investigador associat a la Universitat de Lleida en Història de l'Art Medieval. Adreça de contacte: avelasco@museudelleida.cat

<sup>1</sup> Aquest article és resultat del projecte de recerca *Mundo urbano y producción artística en la Catalunya occidental: Lleida y su área de influencia (siglos XIII-XV)* [ref. HAR2008-04281, Ministerio de Educación y Ciencia; investigador principal: Francesc Fité]. Igualment, el treball ha rebut el recolzament del Grup de Recerca Consolidat en Estudis Medievals *Espai, poder i cultura* de la Universitat de Lleida, grup consolidat amb reconeixement de la Generalitat de Catalunya, dirigit per Flocel Sabaté.

## 1. Una nova taula per al Museu Comarcal de Cervera

L'octubre de 2009 el Museu Comarcal de Cervera va adquirir en subhasta una taula de petites dimensions atribuïda al Mestre de Cervera, un dels pintors actius a les terres de Lleida durant el tardogòtic a qui d'antuvi s'ha volgut identificar amb el pintor valencià Pere Girard. Es tracta d'un compartiment de retaule del qual no es tenia cap tipus de notícia, la qual cosa confereix encara més valor a l'adquisició efectuada pel museu cerverí.<sup>2</sup> La taula mesura 55,5x39 cm (amb marc, 72x53,5 cm) i fou executada amb la tècnica del tremp sobre fusta (fig. 1). S'hi ha representat la *Mater Dolorosa*, que apareix en posició lateralitzada, asseguda, mirant cap a la dreta de l'espectador. Maria duu un voluminós mantell de color blau, el qual únicament deixa veure el seu rostre i una de les mans. Per sota del mantell, i cobrint-li el cap, detectem la presència d'una toca de color blanc. A la part central de la figura, a l'alçada dels braços, intuïm la part interior del mantell, de color verd, que se'ns presenta força alterat i perdut. El mantell és decorat, a més, amb un ribet daurat i gofrat. Aquesta és també la tècnica amb la que es va executar el nimbe que duu Maria, articulat a partir de la successió de nombrosos cercles concèntrics.

La figura apareix ubicada en una mena d'estança fictícia on destaca un paviment enrajolat de deficient perspectiva, en el qual s'alternen rajoles blanques amb d'altres decorades amb motius geomètrics emmarcats per rombes. Un amplit arquitectònic motllurat recorre el darrer terme de la composició, mentre que per sobre se situa un fons daurat decorat amb motius incisos efectuats amb la tècnica del punxonat. La decoració d'aquest fons neutre es divideix en diverses franges: la inferior amb uns motius força maldestres de temàtica fitomòrfica; una segona, a manera de separació, a base de línies conformades per un puntejat, amb una petita franja al mig on s'alternen dues agrupacions diferents de punts; una tercera més ampla on els punts donen lloc a ramificacions de fullatges; i una quarta que repeteix els motius descrits a la segona.

<sup>2</sup> L'obra s'oferia en venda a la casa de subhastes Balcli's de Barcelona, on la remataren el passat 22 d'octubre de 2009 (Balcli's. Subasta Octubre 2009, Barcelona, Balcli's, 2009, pàg. 118, cat. 1389). Atès l'interès que presentava, en vàrem informar de l'existència a Carme Bergés, directora del Museu Comarcal de Cervera, que va dur a terme els tràmits pertinents per a materialitzar-ne la adquisició. Un esment de la compra a ANÒNIM, *Cervera compra una taula del segle XV per al Museu Comarcal*, a "Segre", 24 d'octubre de 2009, pàg. 49.

L'estat de conservació de la taula no és òptim. Les pèrdues més importants es detecten al mantell de la Verge, on s'adverteix un repintat general que altera la seva aparença original. La desaparició parcial de la superfície polícroma original va motivar la intervenció en aquesta part, operació que segurament cal relacionar amb l'entrada de l'obra en el mercat d'art i antiguitats. Tot indica que fou una actuació efectuada sense gaire cura i amb voluntat il·lusionista. Amb tot, és interessant fer notar que a la superfície del mantell, tot i les manipulacions, encara es detecten els traços incisos originals efectuats per l'artista, els quals tenen a veure amb la voluntat de representar els habituals plecs quebradissos afins a l'estètica tardogòtica. Els daurats, per contra, semblen conservar-se sense gaires alteracions, llevat de petites llacunes que deixen veure la capa de preparació a base de bol.

El fet que la taula provingui del mercat d'art i antiguitats explica l'afegiment d'una estructura d'emmarcament que imita els marcs de les pintures devocionals flamenques del segle XV. Es tracta d'un tipus de marc amb un vellutat interior a manera de *passepapier*, mentre que la motllura externa presenta una inscripció amb caràcters gòtics que copia de models originals d'època. L'afegiment d'aquest marc il·lustra, per tant, sobre un determinat corrent de gust imperant dins el col·leccionisme contemporani, que es caracteritza per aquest tipus de reconstruccions o imitacions de tall historicista i evocador.

La taula adquirida pel museu cerverí és de procedència desconeguda, i com ja hem apuntat, inèdita en la historiografia. Amb tot, una anàlisi atenta permet vincular-la a un conjunt atribuït al Mestre de Cervera conegut de temps.<sup>3</sup> Es tracta d'un grup de taules conservades al Museu Episcopal de Vic (inv. 10.745), integrat per un compartiment narratiu amb la Lapidació de Santa Emerenciana (96x72 cm.), i la resta corresponents als compartiments de la predel·la del mateix retaule, amb el *Christus Patiens*, sant Joan Evangelista i un sant bisbe (figs. 2-3).

Les analogies formals entre la taula de Cervera i les de Vic són claríssimes, en concret, amb els compartiments de predel·la. D'entrada, crida l'atenció la posició del sant Joan, a l'igual que l'expansió en forma triangular del mantell

<sup>3</sup> Chandler Rathfon Post, *The Catalan School in the Late Middle Ages*, a "A History of Spanish Painting", vol. VII, Cambridge/Massachusetts (1938), pàg. 579, fig. 215. Vegeu també Josep GUDIOL RICART; Santiago ALCOLEA BLANCH, *Pintura Gòtica Catalana*, Barcelona, 1986, pàg. 204, cat. 671. Des d'aquestes línies agraïm a l'amic Marc Sureda, conservador del Museu Episcopal de Vic, la informació i les fotografies que ens ha facilitat dels diferents compartiments.

que vesteix, dos detalls que retrobem a la taula adquirida pel Museu Comarcal de Cervera. És idèntica també la solució de l'ampit arquitectònic que recorre el fons de la taula de Cervera i de dos dels compartiments del museu vigatà, els del sant Joan i el sant bisbe. El mateix podem dir del paviment enrajolat, així com dels daurats que apareixen a la meitat superior del fons, que presenten els mateixos motius incisos. També s'ha de tenir en compte la posició de la Verge al compartiment de Cervera, mirant cap a la dreta de l'espectador, el que lliga amb el fet que el sant Joan miri cap al cantó contrari, ja que ambdues taules flanquejaven el Crist de Dolors que centrava la predel·la. Tot plegat acaba de confirmar-se si ens fixem en les mesures del compartiment del Museu Comarcal de Cervera i les comparem amb les dels compartiments de Vic: el primer mesura 55,5x39 cm (sense marc), mentre que els del sant Joan i el sant bisbe, descomptant les motllures i els pinacles que els flanquegen, mesuren 61x 37 cm.

D'altra banda, és ben poc el que podem dir sobre l'origen d'aquest conjunt de taules. Sigui com sigui, és molt possible que trobin origen en alguna església de la Segarra, una de les zones habituals de treball del pintor, ja que el bisbat de Vic s'endinsa en aquesta comarca. En tot cas, i malgrat desconèixer la data exacta d'ingrés al Museu Episcopal de Vic dels compartiments allà custodiats, sabem que ho van fer abans de la Guerra Civil, ja que Ch. R. Post les va poder analitzar en aquest emplaçament. El primer terç del segle XX és un moment de gran efervescència del mercat d'art i antiguitats català, el que va suposar la sortida de molts retaules de les seves parròquies d'origen per passar a engrossir col·leccions públiques i particulars. En el cas dels nostres compartiments, el que es va produir és un procés mixt, ja que mentre una part va ingressar al museu vigatà, la taula adquirida pel Museu Comarcal de Cervera va separar-se del conjunt i va passar formar part d'alguna col·lecció privada. És molt possible, per tant, que en el futur el mercat tregui a la llum algun compartiment més d'aquest conjunt, ja que manquen per completar-lo la taula central, que segurament estava dedicada a santa Emerenciana -si és que el conjunt era d'una única advocació-, a més d'altres compartiments narratius dels carrers laterals, segurament tres, que també deduïm devien estar dedicats a la santa. També mancava el Calvari, el qual devia rematar el retaule al cim, a més del compartiment de l'extrem esquerre del bancal, que s'ubicava just a tocar de la taula avui a conservada a Cervera.

## 2. *The Girard Master, el Mestre de Cervera o Pere Girard*

Pel que fa a l'autor del conjunt avui dispers entre el Museu Episcopal de Vic i el Museu Comarcal de Cervera, es tracta del denominat "Mestre de Cervera", un pintor actiu a les actuals províncies de Lleida i Tarragona l'estil del qual coneixem prou bé gràcies al grup d'obres que se li atribueixen. El primer en parlar d'aquest pintor fou l'historiador nord-americà Ch. R. Post, que ja ben aviat perfilà la seva personalitat.<sup>4</sup> Amb tot, va conformar un catàleg d'obres susceptible de ser reduït, doncs li va atribuir alguns conjunts que, en realitat, corresponen a altres pintors. Sigui com sigui, el més interessant és que Post va acotar l'origen del seu estil, d'indubtable arrel valenciana, vinculant-lo i establint correspondències directes amb l'obra de dos dels pintors amb més èxit en aquell moment a la Corona d'Aragó, Joan Reixac i Jaume Baçó, àlies Jacomart. Àdhuc, s'atreví a proposar un nom per a aquest artista anònim, el de Pere Girard, pintor valencià que el 12 de novembre de 1479 va rebre l'encàrrec d'efectuar un bancal per a un retaule de la catedral de Vic,<sup>5</sup> una obra que no ens ha pervingut. Aquesta possible associació a un nom concret va fer que Ch. R. Post es referís al pintor tot anomenant-lo "*The Girard Master*".

Pere Girard és un pintor força mal conegut, ja que a part d'aquesta notícia vigatana, es coneixen molt poques referències sobre ell. Sabem que es trobava a València el 28 de juliol de 1489, moment en què signà com a testimoni en un reconeixement de deute. Al document se'ns comenta, a més, que tenia un germà prevere a l'església de sant Esteve. Altres instruments d'1 d'octubre de 1489, 6 de febrer de 1490 i 2 de març de 1490 ens informen que Pere Girard, àlies Martell, era habitant de la ciutat de València. La darrera notícia que posseïm és un document del 2 de maig de 1490, en el qual Perot Girard, encara ciutadà de València, cobra una quantitat relativa a un deute.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> Ch. R. POST, *The Catalan School*, pàg. 575-595.

<sup>5</sup> El document fou publicat per Salvador SANPERE I MIQUEL, *Los cuatrocentistas catalanes: historia de la pintura en Cataluña en el siglo XV*, vol. II, Barcelona, 1906, pàg. 186, doc. XVIII.

<sup>6</sup> José SANCHÍS SIVERA, *Pintores medievales en Valencia*, València, 1930, pàg. 212; Ximo COMPANY, *Petjades valencianes en la pintura hispanoflamenca a Lleida. Notes sobre el Mestre de Javierre, Joan Reixac i Pere Girard*, a "Miscel·lània Homenatge a Josep Lladonosa", Lleida, 1992, pàg. 433, n. 22; *Idem*, *Pere Girard o el Mestre de Cervera*, a "L'art gòtic a Catalunya. Pintura III. Darreres manifestacions", Barcelona, 2006, pàg. 220-221. Paga la pena esmentar que durant el segle XVI es documenten a l'Aragó i Catalunya una sèrie de pintors amb el mateix nom. Algun d'ells, àdhuc, apareix documentat a la zona de Lleida. Vegeu J. AVELLANAS, *El Archivo Parroquial de Casbas*, a "Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes", 10 (1924), Saragossa, pàg. 28; Joan BOSCH BALLBONA; Joaquim GARRIGA RIERA, *El retaule de la*

Com veiem, el conjunt de notícies apuntades no contribueixen a perfilar amb certesa la personalitat del pintor, però si més no, ajuden a confirmar que Girard degué ser un artífex format a València que, en un moment donat, es traslladà a Catalunya. El que no sabem és si ho va fer per treballar puntualment a Vic o si, en canvi, va venir per establir-s'hi de forma definitiva. En qualsevol cas, el perfil del personatge es correspon amb el de l'autor de la nostra pintura, un pintor que amb gairebé tota seguretat va formar-se al taller del valencià Joan Reixac, i que copia sense complexos la seva manera de fer.<sup>7</sup> La desaparició del darrer es va produir cap a 1492, una data que s'ha d'acarar amb el fet que cap al 1494 el Mestre de Cervera estigui treballant a Verdú. Això vol dir, molt probablement, que l'arribada del pintor a Catalunya té a veure a la desaparició de Reixac i el desmantellament del seu taller, la qual cosa el va obligar a buscar nous horitzons professionals. Malauradament, no hi ha cap document que permeti relacionar a Girard amb Reixac, el que sense cap mena de dubte seria fonamental per poder identificar a l'autor de la nostra pintura.

La suggerent hipòtesi formulada per Ch. R. Post, emperò, no ha tingut una acceptació unànime entre els especialistes. En aquest sentit, Gudiol i Alcolea van manifestar els seus dubtes sobre la validesa de la identificació del nostre pintor amb el valencià Pere Girard,<sup>8</sup> tot adduint que si el 1490 Girard es trobava a València, era molt difícil que ell fos l'autor del retaule de sant Miquel procedent de Verdú, el qual fou executat pels volts de 1494.<sup>9</sup> El rebuig de la identificació amb Girard, de retruc, va portar Gudiol i Alcolea a proposar una nova denominació per al pintor, la de "Mestre de Cervera", la qual parteix del retaule de l'Àngel Custodi de Santa Maria de Cervera, a dia d'avui conservat al museu de la vila.<sup>10</sup> Ambdós historiadors van aprofitar, igualment, per efectuar

*prioral de Sant Pere de Reus*, Reus, 1997, pàg. 162-163; Jesús CRIADO MAINAR, *Las artes plásticas del segundo renacimiento en Aragón. Pintura y escultura 1540-1580*, Zaragoza, 1996, pàg. 134-135 i 560-561; Sofia MATA, *Siete pintores aragoneses en las comarcas de Tarragona: Miguel Ángel Lópiz, Cosme Viver, Pedro Girart, Cristóbal de Moya, Tomás y Luis de Argüello y Jerónimo Cosida (1529-1632). Notas para su estudio*, a "Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar", LXXIII (1998), pàg. 150-151; Francesc FITÉ, *Els vitrallers a la Seu Vella de Lleida*, a "Seu Vella. Anuari d'Història i Cultura", 2 (2000), pàg. 73.

<sup>7</sup> El treball del Mestre de Cervera a Catalunya s'ha de contextualitzar dins l'entorn de relacions establertes entre mestres valencians i catalans a la segona meitat del segle XV. Sobre les vinculacions entre els pintors d'aquests dos territoris, vegeu Francesc RUIZ QUESADA; David MONTOLÍO TORÁN, *De pintura medieval valenciana*, a "Espais de Llum. La llum de les imatges", València, 2008, pàg. 160-165.

<sup>8</sup> J. GUDIOL; S. ALCOLEA, *Pintura Gòtica*, pàg. 203-204.

<sup>9</sup> Vegeu *infra* n. 35.

<sup>10</sup> Esther BALASCH, *Retaule de l'arcàngel Sant Miquel de Cervera (Segarra)*, a "I Congrés d'Història

una revisió del catàleg raonat d'obres del pintor.<sup>11</sup>

Entre el conjunt d'obres aplegades dins el catàleg de Gudiol i Alcolea destaquen una sèrie de treballs que perfilen força bé l'àrea de treball del pintor en l'entorn de l'Urgell, la Segarra i el Solsonès. A part del conjunt cerverí, cal esmentar de nou el retaule de sant Miquel de Verdú (Museu Episcopal de Vic, inv. 1768-1771);<sup>12</sup> el retaule de la Mare de Déu del Lliri de l'església de Vilanova de Bellpuig (fig. 4), encara conservat *in situ*,<sup>13</sup> així com deu compartiments d'un retaule dedicat a sant Pere servats al Museu Diocesà i Comarcal de Solsona (inv. 31, 34 i 35), de procedència controvertida, ja que uns consten com a originaris d'Ardèvol i altres de Biosca (fig. 5).<sup>14</sup> A part, s'han d'afegir dos compartiments de retaule amb les representacions de sant Eloi, d'una banda, i els sants Abdó i Senen, de l'altra, procedents de l'església de sant Miquel de Montblanc, avui al Museu Diocesà de Tarragona (inv. 43-44).<sup>15</sup> Aquest conjunt d'obres delimiten

de l'Església Catalana. Des dels orígens fins ara", vol. II, Solsona, 1993, pàg. 547-555; *Idem*, *Noves dades i aportacions a l'estudi del retaule de sant Miquel i l'àngel Custodi de Cervera*, a "Urtx. Revista Cultural d'Urgell", 7 (1995), pàg. 41-48; Rosa ALCOY, *Retaule de l'Àngel Custodi (taula central i carrer lateral)*, a "Cervera. Tresors secrets... La formació d'un museu", Cervera, 2001, pàg. 53-56; Josep Maria LLOBET PORTELLA, *Algunes precisions sobre el retaule gòtic de l'àngel custodi de l'església de Santa Maria de Cervera*, a "Palestra Universitària", 16 (2003), pàg. 175-193.

<sup>11</sup> J. GUDIOL; S. ALCOLEA, *Pintura Gòtica*, pàg. 203-204, cat. 666-680.

<sup>12</sup> *Ibidem*, pàg. 204, cat. 666. El retaule encara romanien en el seu emplaçament original el 1890, on encara el va poder veure Joan Segura: "Lo retaule major gòtic, abans tapat ab un drap mal pintat, ara de poch descubert y restituhit á la vista. Li falta quasi tota la talla daurada que'l decorava. La guardan plena de pols y tirarany en l'algorfa". Vegeu Joan SEGURA, *Excursió particular a Juneda, Cervià, Ulldemolins, Borjas d'Urgell y Castellldans, Tárrega y Verdú*, a "Butlletí de la Associació d'Excursions Catalana", XII (1890), pàg. 261.

<sup>13</sup> Alberto VELASCO GONZÁLEZ, "El retaule de la Mare de Déu del Lliri de Vilanova de Bellpuig", a "Quaderns de El Pregoner d'Urgell", 15 (2002), pàg. 63-88.

<sup>14</sup> Rosa ALCOY, *Retaule i predel·la*, a "Museu Diocesà i Comarcal de Solsona. Catàleg d'Art Romànic i Gòtic", Barcelona, 1990, pàg. 189-191; Rafael CORNUDELLA, *Retaule de sant Pere*, a "Patrimoni Dispers. L'esplendor medieval a la Segarra", Cervera, 2007, pàg. 86-93. Una fotografia de l'any 1924 conservada al fons Salvany de la Biblioteca de Catalunya (ref. SaP\_759\_02) mostra el compartiment central i els compartiments amb la Vocació i la Crucifixió de Pere en una de les estances del museu, el qual palesa un ingrés de les taules a la institució en data força reculada.

<sup>15</sup> Ch. R. POST, *The Catalan School*, pàg. 585; Pere BATLLE HUGUET, *Las pinturas góticas de la Catedral de Tarragona y de su Museo Diocesano*, a "Boletín Arqueológico", época IV (1952), cat. 24-25; J. GUDIOL; S. ALCOLEA, *Pintura Gòtica*, pàg. 204, cat. 669. Vegeu una reproducció del compartiment amb els sants Abdó i Senen a X. COMPANYY, *Petjades valencianes*, fig. 4 (mesures del compartiment: 93x69 cm). Les taules també van ser descrites per Joan Segura en el marc de l'excursió científica que el portà per diverses localitats de Les Garrigues, l'Urgell i la Conca de Barberà: "Cal veure també la parroquial de Sant Miquel [de Montblanc] (...) Té un bell ossari al costat de la trona y dúas pinturas sobre fusta ab fons daurat ab relleus en la sagristía". Vegeu J. SEGURA, *Excursió*, pàg. 251.

un territori molt definit que, plausiblement, podria estar marcant la que seria l'àrea d'activitat del pintor, en l'entorn més interior de l'actual província de Lleida i amb incursions puntuals en l'àrea de Tarragona.

Paga la pena recordar que aquests conjunts originaris de terres lleidatanes, a més del de Montblanc, són els únics de tota la producció del mestre dels quals en coneixem la procedència original. A banda d'aquests conjunts de procedència coneguda, el catàleg d'obres aplegat per Gudiol i Alcolea recull tota una sèrie de realitzacions esparses entre museus i col·leccions d'arreu de les quals s'ignora l'origen. Cal referenciar, en primer lloc, els quatre compartiments de retaule del Museu Episcopal de Vic que formaven part del mateix retaule que la taula adquirida pel Museu Comarcal de Cervera, als quals ja ens hem referit; un sant Martí que en temps de Post es trobava en comerç a París en mans de Kleinberger & Co; un sant Jordi del *Museum of the Legion of Honor* (132,4x94 cm, *Fine Arts Museum of San Francisco*, E. U. A.); quatre compartiments d'un mateix retaule servats anys enrere en col·leccions de París, Barcelona i Madrid (sant Antoni temptat pel diable, sant Abdó i sant Senen, Flagel·lació i Camí del Calvari); una Pentecosta i una Dormició del *Staatliches Museum* de Schwerin (Alemanya); quatre compartiments de predel·la custodiats antigament en una col·lecció particular de Barcelona (sant Pere i sant Joan Baptista, Crist de la Pietat, santa Eulàlia i santa Apol·lònia, sant Bartomeu i santa Margarida); tres compartiments de retaule amb el Calvari, l'Epifania i una escena de la vida de sant Bartomeu en col·lecció particular de Vic; dues taules d'un retaule dedicat a sant Pere, una de les quals es trobava en comerç a París el 1960 (sant Pere entronitzat), mentre que l'altra, amb la representació del lliurament de les claus al sant, anys enrere es custodiava al Los Angeles County Museum of Art (Los Angeles, EUA)<sup>16</sup>; un sant bisbe de col·lecció particular barcelonina; i finalment,

<sup>16</sup> Quan aquest treball es trobava ja en premsa, i coincidint amb la visita que vàrem efectuar el març de 2011 a la fira d'antiquaris de Maastricht (TEFAF), hem pogut constatar que la taula amb l'Entrega de les claus a sant Pere (114,5x90) actualment és propietat de l'antiquari madrileny Diego López de Aragón. El 1938 Ch. R. Post l'emplaçava en una col·lecció particular de París (Ch. R. Post, *The Catalan School*, pàg. 581, fig. 218), tot i que anys després (1966) la va situar als fons del Los Angeles County Museum of Art (*Idem, The Schools of Aragon and Navarre in the Early Renaissance*, a "A History of Spanish Painting", vol. XIII, Cambridge/Massachusetts (1966), pàg. 350). El fet que avui l'obra es trobi novament en comerç significa que en data indeterminada fou descatalogada i venuda pel museu nord-americà. Segons la informació que molt amablement ens ha proporcionat l'antiquari que avui l'ofereix en venda, al *pedigree* de l'obra cal afegir també el seu pas per una col·lecció particular dels Països Baixos.

dos compartiments de predel·la amb sant Miquel Arcàngel i, probablement, sant Damià, també de col·lecció particular barcelonina.<sup>17</sup>

### 3. *Novetats en relació al catàleg d'obres del mestre de Cervera*

Després de la catalogació de l'obra del pintor efectuada per Ch. R. Post, i posteriorment ampliada per Gudiol i Alcolea, cal esmentar una sèrie de novetats que, d'una banda, incrementen el nombre d'obres conegudes, i de l'altra, aporten més dades sobre la història concreta de determinats conjunts. Entre les obres que cal incorporar a la nòmina de les seves realitzacions tenim un compartiment de retaule -segurament el central- conservat a la *Auckland Art Gallery* de Nova Zelanda (129,5x60,9 cm; inv. 1966/26) i que mostra una representació de l'Anna Triple, és a dir, santa Anna, la Verge i el Nen (fig. 6). En tenim coneixem gràcies a una informació publicada el 1966 en què s'informava sobre el seu ingrés al museu gràcies a una donació de l'associació *Friends of the Auckland Art Gallery*, i de retruc, s'atribuïa al pintor.<sup>18</sup> Santa Anna apareix dempeus, tot sostenint amb el seu braç esquerre a la Mare de Déu, la qual te sobre la seva falda a Jesús Nen. El grup de personatges apareix a sobre d'un paviment enrajolat similar als que apareixen en altres obres del pintor, mentre que el darrer terme de la composició s'articula a partir d'un amplit arquitectònic i del característic fons daurat amb motius punxonats. A la part superior apareix un fris fitomòrfic obrat en fusteria daurada que sembla original, força similar al que apareix a la taula amb el Sant Martí i el pobre que Post va veure en mans de Kleinberger & Co.<sup>19</sup> Amb tot, no acaben de coincidir plenament en la seva morfologia, i el fet que tampoc coneguem les dimensions de la darrera, ens impedeix confirmar si van pertànyer a una mateix conjunt.

Una altra peça inèdita que ha aparegut en comerç en data recent és un sant Miquel de gran dimensions (212,4 x 78,7 cm), subhastat a Christie's (Londres,

<sup>17</sup> Sobre aquestes obres vegeu J. GUDIOL; S. ALCOLEA, *Pintura Gòtica*, pàg. 204, cat. 671-680.

<sup>18</sup> G. C. D[ocking], *The Gallery Begins a Gothic Art Collection*, a "Auckland City Art Gallery Quarterly", 34 (1966), pàg. 5-6, amb reproducció a la pàg. 4, on es comenta que l'atribució de l'obra a "the Girard Master" fou efectuada per Eric Young.

<sup>19</sup> Ch. R. POST, *The Catalan School*, fig. 219; J. GUDIOL; S. ALCOLEA, *Pintura Gòtica*, pàg. 204, cat. 672, fig. 1030.

King Street) el 8 de juliol de 2005 (fig. 7).<sup>20</sup> Tot indica que ens trobem davant un compartiment central de retaule, el qual seria rematat a la part superior per un Calvari que no ens ha pervingut.<sup>21</sup> La composició presenta la característica representació de sant Miquel com a *Miles Christi* i psicopomp, una combinació habitual en aquest tipus d'imatges arquetípiques. Es mostra al príncep de les milícies celestials abatent el maligne amb una llança que sosté amb la mà dreta, mentre amb l'altra mà subjecta la balança amb la que efectua el pesatge de les accions morals d'unes ànimes que apareixen als plats. El sant vesteix un luxós arnés d'intensos reflexes metàl·lics, segons la tradició de la pintura flamenca contemporània, a més d'un ric mantell amb profusió de ribets daurats. A la part posterior, presenta les dues ales desplegades, d'un color verdós que dona lloc a un resultat final força efectista. Per la seva part, el diable, de tipologia semihumana, intenta decantar un dels plats de la balança per tal de fer-se amb l'ànima representada en ell. Quant al fons de la taula, la meitat inferior representa un simple paisatge rocós que s'estén fins a primer terme de la composició, mentre que la meitat superior mostra un fons daurat amb els habituals motius punxonats que trobem en nombroses obres del pintor. A destacar que la taula encara conserva els dos pinacles laterals rematats en espiga corresponents a l'obra de fusteria original que embellia el retaule.

Es desconeix la procedència de l'obra i, a més, tampoc pot associar-se a cap dels conjunts fins ara atribuïts al pintor.<sup>22</sup> Amb tot, s'ha de destacar que es tracta d'una de les seves realitzacions més notables, amb més qualitat. Són molt evidents les relacions amb la taula central del ja esmentat retaule de Verdú (Museu Episcopal de Vic),<sup>23</sup> el que demostra que totes dues composicions parteixen d'un model comú, tot i que amb lleugeres variants. Així, en el cas de Verdú, veiem que l'arcàngel no duu la llança, i sí en canvi un escut força ben resolt amb el qual es protegeix. Sigui com sigui, totes dues obres són absolutament concomitants, el que ens fa suposar que foren realitzades amb poca

<sup>20</sup> *Important Old Master Pictures*, Londres, Christie's, 2005, pàg. 117, núm. cat. 16. Al catàleg de la subhasta s'especifica que l'atribució de la taula fou efectuada per Isabel Mateo i Fernando Benito.

<sup>21</sup> En aquest sentit, la petita franja de color vermellós que s'aprecia a la part alta de la taula seria la que marcaria la separació amb el cim del retaule.

<sup>22</sup> Al catàleg de la subhasta de 2005 es comenta, això sí, que l'obra fou adquirida per James Archibald Innes abans de 1948, i que posteriorment va ser heretada per la seva muller, la qual la llegà a la seva germana i, aquesta, al propietari de l'obra en el moment de ser venuda el 2005. Vegeu *Important Old Master Pictures*, Londres, Christie's, 2005, pàg. 117.

<sup>23</sup> Una reproducció en color d'aquest conjunt a J. GUDIOL; S. ALCOLEA, *Pintura Gòtica*, pàg. 273, fig. 89.

diferència d'anys. En aquest sentit, sabem que el retaule de Verdú fou executat cap al 1494,<sup>24</sup> una data que cal agafar com a referent directe per a aquesta taula subhastada el 2005.

No manquen tampoc els lligams amb altres obres del pintor, com el compartiment central del retaule de l'Àngel Custodi de Santa Maria de Cervera (Museu Comarcal de Cervera), amb qui la taula subhastada comparteix la mateixa forma de resoldre el cap de l'arcàngel, que mostra els mateixos trets fisonòmics, així com l'habitual forma de recollir els cabells de forma plana a la part superior i amb trenes als laterals (fig. 8). És aquest un dels detalls que més palesen el pes de la pintura de Joan Reixac en l'obra del nostre pintor. Tanmateix, el que interessa posar de relleu en relació a aquestes vinculacions amb el gran mestre valencià, és que tant el sant Miquel de Verdú com la taula subhastada a Christie's, deriven íntegrament d'un model previ de Reixac, el que ve a dir que el nostre pintor continuava aprofitant-se de les composicions del seu mestre un cop s'independitzà. Aquest model reixaquí el trobem en una taula de la Galeria Parmeggiani (Reggio Emilia), probablement originària de l'església de Burjassot, de la qual la de Verdú és una còpia bastant fidel,<sup>25</sup> així com en el sant Miquel del retaule de Ntra. Sra. dels Àngels i de l'Eucaristia de la cartoixa de Valldecris (Museu Catedralici de Sogorb),<sup>26</sup> un dels conjunts més emblemàtics de Reixac, el que continua corroborant el grau de dependència que venim comentant. Emperò, la taula de Christie's troba un paral·lel encara més fidel en el sant Miquel del retaule de l'Epifania de Rubiols de Mora (MNAC), on veiem que l'arcàngel creua les cames d'una forma absolutament anàloga.<sup>27</sup>

Encara entre les obres aparegudes recentment en comerç, cal esmentar un compartiment de predel·la amb la representació d'un sant de difícil identificació,

<sup>24</sup> Vegeu *infra* n. 35.

<sup>25</sup> Les relacions entre el compartiment de Verdú i la taula de Burjassot van ser apuntades a Josep FERRÉ PUERTO, *Joan Reixac, autor de dues obres del Cercle Jacomart-Reixac*, a "Actes del Primer Congrés d'Estudis de la Vall d'Albaida", València, 1997, pàg. 317, que inclou una imatge de la taula de Reixac.

<sup>26</sup> Sobre aquest conjunt vegeu David MONTOLÍO TORÁN, *Joan Reixac. Sant Miquel Arcàngel*, a "La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època", Barcelona, 2003, pàg. 220-225, on es mencionen diferents obres de Reixac amb aquesta iconografia i es comparen entre elles; XIMO COMPANYY, *Consideraciones sobre Joan Reixac, pintor de la Cartuja de Valldecris (siglo XV)*, a "La cartuja de Valldecris (1405-2005), VI centenario del inicio de la Obra Major", (J. HOGG; A. GIRARD; D. LE BLÉVEC, dirs.), Salzberg, 2008, pàg. 47-65.

<sup>27</sup> Aquestes tres obres de Reixac es daten, respectivament, el 1444, 1455 i 1469, la qual cosa ens parla de la vigència del model força anys després de la utilització que en féu Reixac.

el qual va sortir a subhasta el passat març de 2008 a *Setdart* (Arenys de Mar, Barcelona) (figs. 9-10).<sup>28</sup> La taula, amb unes mesures de 80x49 cm, mostra el sant en la posició habitual de molts personatges de les predel·les del Mestre de Cervera, és a dir, assegut i de cos sencer, com hem vist també en la taula adquirida pel Museu Comarcal de Cervera, i com retrobem als retaules de Cervera i Verdú. Aquest és un aspecte que manlleva de la pintura valenciana contemporània, i en concret del seu mestre, Joan Reixac. El sant va abillat ricament, amb un indument exterior amb decoracions daurades i amb decoracions imitant els teixits de brocat. Interiorment duu una túnica enrivetada amb un fris efectuat amb la tècnica de l'embotit en or. Pel que fa a la identificació del personatge representat, el fet que dugui un bonet, que sostingui un llibre amb la mà esquerra, i que amb la dreta mostri una mena de fulla, pot indicar que es tracti de sant Damià. No es tracta d'una obra inèdita, ja que fou inclosa per Gudiol i Alcolea en el catàleg de produccions del mestre, juntament a un segon compartiment de predel·la amb sant Miquel abatent el dimoni. Totes dues obres es trobaven en una col·lecció particular de Barcelona, però d'aquesta segona n'hem perdut el rastre.<sup>29</sup>

Un altre cop, en aquesta taula tornem a trobar el paviment amb alternança de rajoles, molt similar al que hem vist, per exemple, a la taula adquirida pel Museu Comarcal de Cervera. D'altra banda, i malgrat no hem pogut efectuar una inspecció física de l'obra, les fotografies amb les que hem treballat semblen indicar que conserva part de la fusteria original. Es detecten, tot i això, els refets i reconstruccions habituals en els ambients col·leccionistes de la primera meitat

<sup>28</sup> Es tracta d'una casa de subhastes *online* que ofereix en venda els seus lots al lloc web [www.setdart.com](http://www.setdart.com) (enllaç actiu el febrer de 2011).

<sup>29</sup> J. GUDIOL; S. ALCOLEA, *Pintura Gòtica*, pàg. 204, cat. 680. Segons la informació adjunta a les fotografies d'aquestes peces que es conserven a l'Institut Amatller d'Art Hispànic de Barcelona (clixés Gudiol B-160 i B-161), ambdues taules es conservaven a la Col·lecció Carreras de Barcelona. Aquesta localització es corrobora a partir del catàleg de l'exposició d'art antic organitzada amb motiu de l'Exposició Universal de Barcelona de 1888, on la taula amb sant Miquel apareix reproduïda a la làmina 7. El comentari de la làmina diu el següent: "*San Miguel Arcángel, tabla del siglo XV, de los sucesores de Carreras. Vemos en ella la introducción del estofado, ornamentación de oro en relieve, que desde luego tuvo gran boga en la pintura de tablas*" (*Álbum de la sección arqueológica de la Exposición Universal de Barcelona, con un catálogo de objetos por el orden alfabético de expositores. Año de 1888*, Barcelona, Imprenta de Jaime Jepús, 1888, pàg. 109). En la descripció que es fa de les obres aportades pels Carreras a la mostra es mencionen les següents: "Carreras y Nolla, Hermanos y Viuda, de Barcelona. Retablos: Apocalipsis de San Juan, Aparición de San Miguel, Degollación de San Juan Bautista, Misa de San Gregorio, Natividad de la Virgen, Pasajes de la vida de San Esteban, siglo XIV" (*Ibidem*, pàg. 58). Cap d'elles sembla poder-se identificar clarament amb el sant Miquel.

del segle XX. Així, apreciem dos pinacles rematats amb espigues a banda i banda del compartiment, amb un sòcol motllurat a la base. Igualment, a la part superior es van incloure dos arcs conopials força apuntats amb traceries als carcanyols, els quals apareixen separats per un petit pinacle i que són coronats a l'extrem del compartiment per una motllura similar a la de la part inferior.

Entre les obres recentment incorporades al catàleg del pintor cal esmentar una taula amb l'Epifania conservada en una col·lecció particular de Verona (Itàlia), la qual ens va ser mostrada gentilment per C. Limentani Viridis l'any 2000, i que varem atribuir al nostre pintor.<sup>30</sup> La composició reproduïx fidelment –tot i que de manera invertida– el model compositiu de la inclosa al retaule de Vilanova de Bellpuig,<sup>31</sup> el que ens parla sobre la perpetuació d'esquemes en l'obra del mestre.

Altrament, des de la publicació del treball de Gudiol i Alcolea el 1986, s'han produït diversos canvis de mans en relació a algunes d'obres del pintor. Aquests moviments tenen a veure amb les dinàmiques pròpies del mercat d'art i antiguitats, i sempre són interessants de documentar. És per això que paga la pena que ens fem ressò. Primerament, cal fer notar que dos dels quatre compartiments catalogats per aquests historiadors en col·leccions privades de París, Barcelona i Madrid,<sup>32</sup> en concret la Flagel·lació (90x68,5 cm.) i el Camí del Calvari (94x70 cm.), van passar posteriorment a una col·lecció particular de Buenos Aires (Argentina), segons va publicar F. Corti el 1993. Sembla que el 1909 les quatre taules estaven en possessió de l'antiquari barceloní Celestí Dupont, un dels més actius a Catalunya en aquells anys. Poc després van pertànyer a la col·lecció de Mercedes Saavedra Zelaya de las Carreras (Buenos Aires), i des de 1942-1943 a la de Luís García Lawson (Buenos Aires).<sup>33</sup>

<sup>30</sup> C. Limentari Viridis es va fer ressò del nostre parer a Caterina L. VIRDIS, *Dipinti quattrocenteschi catalani in una collezione veronese: aggiunte a Jaume Ferrer II e al suo atelier*, a "Verona Illustrata", 14 (2001), pàg. 29, fig. 29.

<sup>31</sup> A. VELASCO, *El retaule de la Mare de Déu del Lliri*, pàg. 71, fig. 5.

<sup>32</sup> J. GUDIOL; S. ALCOLEA, *Pintura Gòtica*, pàg. 204, cat. 674. Vegeu dues fotografies d'aquestes taules a l'Institut Amatller d'Art Hispànic de Barcelona (clixés Mas B-1501 i B-1516). Va ser Post qui les va poder veure a Barcelona en mans de l'antiquari Celestí Dupont (Ch. R. Post, *The Catalan School*, pàg. 582), procedència que també consta a les fotografies esmentades de l'Institut Amatller.

<sup>33</sup> FRANCISCO CORTI, *Arte Medieval Español en la Argentina. Catálogo descriptivo y razonado de obras de colecciones públicas y privadas*, Buenos Aires, 1993, pàg. 154-158; *Idem*, *En torno al Maestro de Cervera*, a "Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid", LXI (1995), pàg. 291-298.

Quelcom similar podem afirmar per als quatre compartiments de predel·la que Gudiol i Alcolea van catalogar en mans privades a Barcelona,<sup>34</sup> els quals l'any 2002 foren dipositats pel MNAC al Museu de Lleida: diocesà i comarcal (inv. 1942, 53x203x12 cm.) (fig. 11). El nombre de compartiments que ens han pervingut, amb les representacions de sant Pere i sant Joan Baptista, el Crist de Dolors, santa Eulàlia i santa Apol·lònia, sant Bartomeu i santa Margarida, indiquen que la predel·la no ens ha pervingut completa. A més, cal tenir en compte que l'estructura de fusta que serveix d'emmarcament al conjunt no és l'original, sinó que degué ser realitzada coincidint amb la seva entrada al mercat d'art i antiguitats.

#### 4. *Algunes precisions cronològiques a l'entorn de l'obra del Mestre de Cervera*

D'altra banda, és necessari efectuar algunes precisions cronològiques al voltant d'un parell de retaules atribuïts al Mestre de Cervera per tal de situar en el context adient la seva producció. El primer dels referents ineludibles és el retaule de sant Miquel de Verdú (Museu Episcopal de Vic), amb el qual s'ha relacionat una deixa testamentària de Llorenç Monçó del 16 de novembre de 1494: “(...) a la iglesia de Sant Miquel extramurs un florí d'or y XXIII sous que havia promés pel retaule de dita iglesia y no'ls havia pagat y vull que sian pagats (...)”.<sup>35</sup> La informació indica, per tant, que l'execució de l'obra no degué allunyar-se en excés d'aquesta data.

El segon conjunt sobre el qual posseïm informacions que ens ajuden a situar-lo cronològicament és el retaule de l'Àngel Custodi de Santa Maria de Cervera (Museu Comarcal de Cervera), el qual avui sabem que degué ser pintat, molt probablement, entre 1500 i 1502. Fa uns anys E. Balasch va determinar qui havia estat el promotor de l'obra, Bartomeu Figuera (doc. 1467-1510), un pagès i mercader cerverí que va arribar a ser nomenat paer de la vila en diverses ocasions.<sup>36</sup> Els elements que van permetre l'associació de l'obra al personatge

<sup>34</sup> J. GUDIOL; S. ALCOLEA, *Pintura Gòtica*, pàg. 204, cat. 676, fig. 1034.

<sup>35</sup> Joan SEGURA, *Mes sobre'l retaule de Sant Miquel del Museu Episcopal*, a “La Veu de Montserrat”, Any XVIII, núm. 20, pàg. 154 i 155.

<sup>36</sup> El primer cop que Figuera apareix esmentat a la documentació és en un fogatge de Cervera de 1467 [Josep Maria LLOBET PORTELLA, *Un fogatge de Cervera de 1467*, “Miscel·lània Cerverina”, 7 (1991), pàg. 183]. Va morir el 30 de juliol de 1510 (E. BALASCH, *Noves dades*, pàg. 48, n. 25).

van ser, en primer lloc, l'existència d'un fragment de guardapols amb un emblema heràldic que al camper mostrava una fulla de Figuera; i d'altra banda, un acord municipal del 1494 on s'establia que, en una de les capelles recentment construïdes a Santa Maria de Cervera, s'aixequés un altar dedicat a l'àngel Custodi a càrrec de la corporació municipal. Se sabia que aquesta capella va pertànyer a Bartomeu Figuera, i això va fer que la vinculació entre el retaule i el personatge fos encara més directa.<sup>37</sup>

Emperò, i com ja vàrem apuntar al seu moment, hi havia una sèrie d'informacions contradictòries que dificultaven el donar una explicació coherent a les informacions que proporcionaven els documents sobre l'encàrrec del retaule cerverí. Sobtava que si la voluntat d'executar un retaule havia estat manifestada pel Consell de la vila, l'obra acabés sent assumida pel paer Figuera, que a més d'incloure la seva heràldica personal al guardapols, va fer-se retratar com a donant a la taula central, juntament amb la seva esposa. Restava clar, per tant, que es tractava d'un encàrrec personal en que no va tenir res a veure la corporació municipal, doncs si hagués estat així l'heràldica que s'hauria inclòs al retaule hauria estat la de la vila i, evidentment, Figuera tampoc s'hauria fet efigiar. Tot indicava, en conseqüència, que Figuera va fer seva la voluntat primigènica del Consell i va acabar costejant l'execució del retaule.<sup>38</sup>

Un article publicat per J. M. Llobet Portella el 2003 ha aportat llum a l'assumpte i ha acabat clarificant el procés d'execució de l'obra i la seva promoció. Dos acords municipals del 25 i el 27 de juliol de 1494 tornen a confirmar que la voluntat inicial d'erigir un retaule dedicat a l'Àngel Custodi va correspondre a la Paeria de Cervera.<sup>39</sup> Emperò, un altre acord municipal demostra que la

<sup>37</sup> *Ibidem*, pàg. 41-48. No seria estrany, d'altra banda, que Bartomeu Figuera fos un familiar del pintor de Cervera Joan Figuera, qui junt amb el pintor de Barcelona Rafel Tomàs, va executar cap al 1455 el retaule de sant Bernadí de l'església de San Francesco di Stampace (Càller, Sardenya), avui a la Pinacoteca Nazionale de Cagliari. Fou un pintor que no va desenvolupar el seu ofici a la capital de la Segarra, ja que sabem que va continuar treballant a Càller fins a la seva mort, ocorreguda entre 1477-1479. Sobre el pintor vegeu Renata SERRA, *Retabli pittorici in Sardegna nel Quattrocento e nel Cinquecento*, Roma, 1980, pàg. 98-105; Francesc RUIZ QUESADA, *Dalmau, Huguet i Bermejo, tres grans mestres que il·luminen el darrer gòtic català*, a "La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època", Barcelona, 2003, pàg. 53.

<sup>38</sup> Així ho vàrem exposar a A. VELASCO, *El retaule de la Mare de Déu del Liri*, pàg. 81, n. 36.

<sup>39</sup> Arxiu Històric Comarcal de Cervera, Fons Municipal, Consells, 1494, fol. 25v: "(...) sie fet un altar en honor e reverencia de nostre senyor Deu e del Angell Custodi (...)"; Arxiu Històric Comarcal de Cervera, Fons Municipal, Clavaria, 1494, fol. 36v: "(...) fonch provehit e ordenat que en dita capella sie fet hun altar a honor de Deu e del Angel Custodi (...)". El text íntegre dels documents ha estat publicat per J. M. LLOBET,

capella de l'Àngel Custodi va ser cedida pel municipi a Bartomeu Figuera el 21 de març de 1500, amb la condició que la pavimentés, la dotés de retaule i instituís una missa per a cada diumenge. En el document s'explicita, a més, que la capella “*reste sens retaule*” i que Figuera tenia l'obligació de “*fer lo retaule sots invocació del Angel Custodi*”.<sup>40</sup>

A partir d'aquella data, el promotor va posar en marxa una sèrie de reformes que van consistir en l'enllosat de la capella i la construcció d'una paret mitgera amb la capella adjacent, treballs que es van dur a terme entre el 1500 i el 1501. El procés d'apropiació de l'espai va culminar el 24 de juny de 1502 amb la institució per part de Figuera i de la seva muller, Coloma, de 10 misses anuals per la remissió dels seus pecats i per la salvació de la seva ànima i dels seus.<sup>41</sup> Tot aquest conjunt d'informacions demostren que, molt probablement, el retaule es degué executar entre 1500 i 1502, com a culminació del procés de reforma i com a compliment de les exigències de la Paeria de Cervera en concedir-li el patronatge de la capella.

En resum, el que interessa retenir és que dos dels treballs atribuïts al Mestre de Cervera que han arribat fins als nostres dies troben correspondència en documents que ajuden a fixar la seva cronologia. En el cas del retaule de Verdú hem vist que cal situar la seva execució pels volts de 1494, mentre que el retaule de l'Àngels Custodi de Santa Maria de Cervera es degué pintar cap a 1500-1502. Aquests cronologies relatives seran, per tant, bons referents per situar tota la producció del pintor.

## 5. *Un nom per al Mestre de Cervera*

Restarà en l'aire el poder algun dia esbrinar el nom de l'autor d'aquest conjunt d'obres. De moment, ens hem de conformar amb la ja esmentada hipòtesi de Ch. R. Post, que proposà identificar-lo amb el valencià Pere Girard, actiu a Vic el 1479.<sup>42</sup> Com hem tingut ocasió d'analitzar, a Girard se'l documenta fins el

*Algunes precisions*, pàg. 186-187, docs. 1-2. Se n'ha de dir que el segon va ser referenciat prèviament per E. BALASCH, *Noves dades*, pàg. 47, n. 5.

<sup>40</sup> J. M. LLOBET, *Algunes precisions*, pàg. 189-190, doc. 5.

<sup>41</sup> *Ibidem*, pàg. 190-193, docs. 6-9.

<sup>42</sup> Vegeu *supra* n. 5.

1490, i això ens situa en un lapse cronològic que s'adiu, poc més o menys, amb el dels dos retaules de Verdú i Cervera. No cal dir que el seu origen valencià, contribuiria a explicar les grans semblances que la pintura del nostre pintor presenta amb l'obra de Joan Reixac, un dels grans mestres del tardogòtic al Regne de València.

Tot i que l'opció de Girard continua sent la més factible, entre els pintors actius a la vila de Cervera en aquells anys hi han alguns que també podrien ser interessants per al nostre propòsit, però cap d'ells presenta les suficients garanties per poder establir una associació directa. El primer d'ells és Pere Alegret, a qui documentem per primer cop el 1491 i que traspassà el 1541.<sup>43</sup> Tot indica que, malgrat haver-se format en l'estètica tardogòtica, va acabar adaptant-se al nou llenguatge renaixentista, i d'aquí que sigui força improbable que darrere d'ell s'amagui la personalitat del Mestre de Cervera. Tenim també el cas de Joan Garcia, un artífex que apareix el 1506 a la capital de la Segarra rebent com a aprenent a Joan de Sòria, i que a l'any següent consta a Manresa contractant el retaule major de l'església del convent del Carme. És a través d'aquest contracte que tenim coneixença dels seus orígens al regne de Castella.<sup>44</sup>

Altres noms que podrien treure's a la palestra són els de Joan Brufau, pintor de Cervera que el 1484 va pintar un retaule de les Ànimes per a una església d'Agramunt; el d'Antoni Solanelles, qui reparà el 1491 un retaule dedicat a Sant Salvador a l'església de Vergós de Cervera; el d'un tal Francesc, pintor de Tàrraga que el 1502 va rebre un pagament d'un jurat de la vila de Gramuntell per la pintura d'un retaule dedicat als Goigs;<sup>45</sup> o els de Miquel Garriga i Pere Algospí, als qui documentem a Cervera el 1508 i el 1512, respectivament, i dels quals no tenim cap altra dada.<sup>46</sup> Pot apuntar-se també el nom de Pau Vidal, el qual el 1486 va cobrar una quantitat "*per daurar la clau maior de la arca-da maior de la església maior de Cervera*", i que l'any següent en rebia una

<sup>43</sup> Agustí DURAN I SANPERE, *Notícia d'uns pintors del segle XVIè: els Alegret de Cervera*, a "Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres", XI (1923), pàg. 88-107; Josep Maria LLOBET PORTELLA, *Art cerverí del segle XVI*, Lleida, 1990, pàg. 30-31.

<sup>44</sup> *Ibidem*, pàg. 36-37.

<sup>45</sup> Vegeu *Idem*, *Documents sobre retaules catalans (1375-1863)*, a "Palestra Universitària", 19 (2008), docs. 7, 9, 10 i 17. Pel que fa a Mestre Francesc, Llobet proposà que es tractés de Francisco Giner, un pintor aragonès establert a Cervera, del qual es conserva alguna obra a Saragossa (un Calvari a l'església de Santa Maria d'Altabàs). Si realment el document relatiu a Gramuntell fos relacionat amb Giner, caldria eliminar-lo de la llista de possibles candidats a identificar-se amb el Mestre de Cervera.

<sup>46</sup> *Idem*, *Art cerverí*, pàg. 36-37.

altra “*per pintar los quatre bestions, ab lo scut e cervo, en la clau nova de la croerada maior*” de Santa Maria de Cervera.<sup>47</sup> Sigui com sigui, qui pren una especial força entre tots ells és un tal Bernat de Medinaceli, oriünd de Xàtiva (València), qui el 1495 va entrar com aprenent al taller del pintor cerverí Pere Alegret.<sup>48</sup> No cal dir que l’origen valencià d’aquest jove pintor és un element que sedueix a l’hora de cercar una identificació per al Mestre de Cervera, tal com hem vist en el cas de Pere Girard. Malauradament, aquesta és l’única notícia coneguda del pintor, i no aporta suficient informació com per poder establir una vinculació més ferma.

Un altre nom que caldrà tenir en compte de cara al futur és el del encara mal conegut Joan de Rua, un pintor originari de Montblanc que el 1496 apareix al monestir de Poblet policromant uns tabernacles del panteó reial.<sup>49</sup> Aquesta és l’única notícia coneguda d’aquest artífex, insuficient també per poder establir cap tipus de vincle ferm amb les obres atribuïdes al Mestre de Cervera. Sigui com sigui, la relacionem aquí pel fet que en el catàleg d’obres del nostre pintor s’inclouguin dues taules originàries de Sant Miquel de Montblanc, avui custodides al Museu Diocesà de Tarragona. A més, tenim constància que el 1495 la Paeria de Cervera cercava diners per pagar un pintor de Montblanc, de qui no s’especifica el nom, que havia de pintar un retaule dedicat a les Ànimes Purgatori.<sup>50</sup> La coincidència en la localitat d’origen permet establir un vincle hipotètic amb Joan de Rua, i de retruc, una vinculació laboral del darrer amb la vila de Cervera.

<sup>47</sup> Vegeu respectivament *Idem, Els esmalts del senyal heràldic de Cervera*, a “Miscel·lània Cerverina”, 11 (1997), pàg. 32, docs. 21-22; *Idem, Les obres a l’església de Santa Maria de Cervera durant la segona meitat del segle XV*, a “Palestra Universitària”, 16 (2003), doc. 25.

<sup>48</sup> Agustí DURAN I SANPERE, *Llibre de Cervera*, Barcelona, 1977, pàg. 465; J. M. LLOBET, *Art cerverí*, pàg. 48.

<sup>49</sup> Francesca ESPAÑOL, *El sepulcro de Fernando de Antequera y los escultores Pere Oller, Pere Joan y Gil Morlanes, en Poblet*, a “Locus Amoenus”, 4 (1998-1999), pàg. 97. Molt probablement, es tracta d’un avantpassat del pintor Jeroni Rua, a qui el 1541 es documenta com a pintor de Montblanc contractant d’un retaule per a la vila de Guàrdia [Agustí DURAN I SANPERE, *Mestre Jeroni Rua de Montblanc i un frare mercedari, pintors de retaules*, a “Boletín Arqueológico”, 45 (1933), pàg. 265-270; Sofia MATA, *La pintura del cinc-cents a la diòcesi de Tarragona (1495-1620). Entre la permanència del gòtic i l’acceptació del Renaixement*, Tarragona, 2005, pàg. 282-283; J. M. LLOBET, *Documents*, pàg. 135-141, doc. 22]. Mata pensa que es tracta d’un retaule per a la Guàrdia de Prats (Conca de Barberà), mentre que Llobet creu es tracta de la Guàrdia Lada (Segarra).

<sup>50</sup> Pere VERDÉS, *L’obreria de l’església de Santa Maria de Cervera*, a “Miscel·lània Cerverina”, 16 (2003), pàg. 174.

## 6. *Al voltant del Mestre de Cervera: el Mestre de Gualba*

És ben poca cosa el que sabem de l'entorn artístic immediat del Mestre de Cervera. En aquest sentit, l'únic que se'ns albira clar a partir de l'anàlisi del seu estil és la seva més que probable formació al taller del valencià Joan Reixac. Res sabem, en canvi, de les relacions que va poder establir a Catalunya amb altres col·legues de professió. En aquest sentit, i encara que la proposta d'identificació amb Pere Girard fos correcta, hi ha moltes informacions que ens manquen sobre el dia a dia del seu ofici, sobre les seves vinculacions professionals i sobre altres aspectes que giren al voltant de la professió.

Amb tot, creiem que a través de l'estil es demostra que el Mestre de Cervera va mantenir algun tipus de vincle amb un altre pintor anònim actiu a Catalunya en aquells anys, el Mestre de Gualba.<sup>51</sup> Es tracta d'un artífex que pren nom a partir d'un conjunt de taules conservades a l'església de sant Vicenç de Gualba (Vallès Oriental, Barcelona), el qual va ser restaurat el 1988-1989 al Centre de Restauració de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya (CRBMC) (figs. 12-15). Les taules formaven part del retaule major, dedicat al patró de la parròquia, i mostren un cicle iconogràfic que segueix els relats hagiogràfics tradicionals.<sup>52</sup> Dissortadament, el retaule ens ha arribat força incomplet, ja que només conservem dos carrers laterals (279x75,5 cm cadascun) i una taula fragmentària amb dues escenes del bancal, de contingut passional (39,4x80 cm).<sup>53</sup> Al carrer lateral esquerre trobem l'escena en què sant Vicenç i el bisbe Valeri de Saragossa –posteriorment sant Valeri– són conduïts davant Dacià, el martiri de sant Vicenç a l'eculi, i el martiri del sant a la graella; a l'altre carrer es va representar l'empresonament, la seva mort al llit i, finalment, una escena

<sup>51</sup> Sembla que es tracta d'una personalitat artística creada per J. Gudiol Ricart a partir de la classificació de les fotografies conservades a l'Institut Amatller d'Art Hispànic de Barcelona, ja que, segons ens comunica molt amablement Santiago Alcolea, a la cara posterior d'una de les parts corresponents al retaule de sant Maurici del Museu de Montserrat (clixé Mas GI-53413, any 1969), hi ha una anotació manuscrita de Gudiol on es relaciona el retaule esmentat amb les taules de "*Sant Pere de Gualba*" [sic]. El text manuscrit diu el següent: "Mestre de Gualba. Vegis fotos del retaule de St. Pere de Gualba. En Pallás te les fotos".

<sup>52</sup> Sobre les fonts hagiogràfiques vicentines vegeu Francesc FITÉ, *Algunes qüestions sobre iconografia i culte a sant Vicenç Màrtir a Catalunya, en època medieval*, a "Hagiografia peninsular en els segles medievals", (F. ESPAÑOL; F. FITÉ, eds.), Lleida, 2008, pàg. 169-196.

<sup>53</sup> La restauració dels dos carrers de retaule va ser duta a terme per Anna M. Claverol i E. Pujol (*Servei de Conservació i Restauració de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya. Memòria d'activitats. 1989-1996*, Barcelona, 1997, pàg. 248). La taula amb les dues escenes de la predel·la es va restaurar al mateix centre el 1999, i sembla que era inèdita fins aquell moment (*Memòria d'activitats del Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya. 1997-2002*, Barcelona, 2004, pàg. 320).

sintètica on veiem el llançament del seu cos al mar i com els animals el protegeixen un cop les aigües l'han retornat a terra. Pel que fa a la taula del bancal, trobem les restes d'una Oració a l'hort i del Bes de Judes.<sup>54</sup>

Com diem, els lligams entre l'obra del Mestre de Cervera i el Mestre de Gualba són molt clars, i abasten tota una sèrie d'àmbits que permeten superar el que d'entrada podria considerar-se una coincidència en l'ús d'estilemes d'època. En línies generals, l'obra del segon es troba igualment impregnada dels valencianismes reixaquians que caracteritzen els retaules del Mestre de Cervera. Advertim solucions similars a l'hora de resoldre els rostres, amb trets comuns molts clars en les fesomies. Són força il·lustratives també les concomitàncies que es detecten en la forma de resoldre els cabells de determinats personatges, amb els peculiars trenats laterals que remetent a les obres de Joan Reixac, al taller del qual segurament es formà el Mestre de Cervera. Advertim també solucions similars en els gestos dels personatges, com per exemple, la forçada inclinació del coll i el cap vers un dels costats o, fins i tot, el detall de la mirada estràbica, un tret ben característics del Mestre de Cervera.

Aquesta proposta de relació directa entre ambdós pintors troba un recolzament historiogràfic previ en les teories de Ch. R. Post, que quan va configurar el catàleg d'obres del seu *Girard Master*, l'actual Mestre de Cervera, va incloure dins la seva producció tot un seguit de treballs que no li pertocaven i que en realitat eren obra del Mestre de Gualba. En defensa del professor de Harvard s'ha de dir que va arribar a plantejar-se si, veritablement, aquell conjunt de treballs que ell agrupava sota una sola autoria havien estat realitzats per un únic pintor, ja que existia un grup homogeni que es distanciava dels treballs que ell considerava obres indubtables del Mestre Girard. Així, va estudiar dins un primer gran bloc les obres que avui s'atribueixen sense discussió al Mestre de Cervera, mentre que va aglutinar en un segon grup aquelles que adscriuim al Mestre de Gualba.<sup>55</sup> Tot i això, i malgrat atribuir-les totes al Mestre Girard, Post va afirmar que el segon conjunt de treballs podia correspondre a una segona etapa en la trajectòria de l'artista, caracteritzada per un amanerament en

<sup>54</sup> Sobre les taules de Gualba, vegeu *Catàleg Monumental de l'Arquebisbat de Barcelona. Vallès Oriental. Vol. I/1*, (J. M. MARTÍ BONET, ed.), Barcelona, 1981, pàg. 90-91, amb reproduccions en color a les pàg. 98-99.

<sup>55</sup> Per a aquests dos grups d'obres, vegeu Ch. R. POST, *The Catalan School*, pàg. 573-585 (per a les avui atribuïdes al Mestre de Cervera) i 585-595 (per a les relacionades amb el Mestre de Gualba).

la seva forma de fer i, sobretot, per l'ús dels motius embotits als daurats del fons, un tret que no apareixia tan explícitament a la seva primera etapa. Aquest punt, sobre el qual tornarem més endavant, va cridar poderosament l'atenció de l'esmentat historiador, malgrat que es tractava d'uns fons molt característics, amb uns motius força repetitius i que facilitaven l'agrupació d'obres que ell proposava.<sup>56</sup>

Pel que fa a aquest segon grup d'obres, hem de remarcar que Post no va incloure els compartiments de l'església de Gualba, que són els que han acabat donant nom al pintor. Aquest conjunt és summament interessant perquè es tracta de l'única realització del pintor de la qual es coneix la procedència, el que potser indica que la seva àrea habitual de treball es trobaria en aquella zona. Emperò, tampoc pot descartar-se que es tractés d'un pintor que es desplaçés a la regió de forma puntual per satisfer l'encàrrec<sup>57</sup>. En aquest sentit, paga la pena esmentar dos conjunts els quals obren un nou àmbit d'actuació, tot i que en aquest cas, la procedència no és ni molts menys segura. Es tracta, en primer lloc, d'un compartiment central de retaule amb la representació de sant Esteve conservat a la Casa-Museu Santacana de Martorell (L'Enrajolada), el qual s'especulava en temps de Post si podria procedir de la zona de la Seu d'Urgell. Quatre compartiments laterals del mateix conjunt es conservaven en aquell temps a la col·lecció de F. Carreras Candi, qui també posseïa diferents

<sup>56</sup> "A series of other works demonstrates that he did eventually adopt in general the elaborately embossed Catalan gold backgrounds or mayhap that he sometimes extensively employed them contemporaneously with other productions in which he still maintained the Valencian practices of his youth (...) he exaggerates his gold backgrounds of raised stucco and presents us with a pattern as loud as any that may be seen in the whole range of Catalan art, a schematization of the thistle <motif> into the appearance of a very formal and tightly packed brocade". Una altra afirmació de Post en aquest sentit: "Possibly the reason that there is less accord between all these works and the Girard Master's other productions is that they are late works in which his long sojourn in Catalonia has affected not only the backgrounds but also the nature of his personages". Per a les dues cites vegeu, respectivament, Ch. R. Post, *The Catalan School*, pàg. 585-586 i 591.

<sup>57</sup> Un cop lliurat aquest treball, hem localitzat una fotografia antiga a l'Arxiu de la Junta de Museus que obliga a reconsiderar les afirmacions al respecte del que acabem de dir (Arxiu Nacional de Catalunya, Institucions, Junta de Museus de Catalunya, caixa 45, complementació d'actes de la Junta de Museus de Barcelona, any 1914). Es tracta d'una imatge de l'any 1913 que va acompanyada d'una nota on llegim "Iglesia parroquial de Fogás de Tordera. Petit retaule penjat a la sagristia. Agost de 1913". El retaule mostra al compartiment central el Plany davant el Crist mort, mentre al carrer lateral esquerre apareix sant Sebastià, i al dret, sant Roc. Es tracta d'un conjunt desaparegut durant la Guerra Civil, i que ha estat esmentat de passada en la bibliografia local de Fogars de la Selva. Pel que sabem, mai ha estat estudiat en les publicacions especialitzades de pintura dels segles XV i XVI. En tot cas, avancem que es tracta d'una nova obra del Mestre de Gualba, i el fet que procedeixi d'una vila ubicada a 18 km. de Gualba, obliga a reconsiderar diferents qüestions, la primera, la relació del pintor amb aquest entorn geogràfic.

taules d'un segon retaule, aquest dedicat a sant Romà d'Antioquia, executat pel mateix pintor. En el cas del darrer, Post també especulava amb una possible procedència de la Seu d'Urgell. Així, comentava per a tots dos casos que aquest incert origen havia estat "*vaguely reported*", amb el que segurament volia dir que la informació procedia de la tradició del mercat d'art i antiguitats. A més, les intenses concomitàncies estructurals entre ambdues obres li van fer sospitar que tots dos retaules podrien procedir d'una mateixa església, del que deduïa que van poder formar part d'un encàrrec conjunt. En tot cas, no cal insistir en què la dada s'ha de tractar amb suma cautela, i més tenint en compte que al museu Santacana els compartiments dedicats a sant Esteve se suposaven procedents d'un monestir caputxí de Martorell.<sup>58</sup>

Suposem que aquesta tradició recollida per Ch. R. Post pel que fa al possible origen d'un parell de retaules del pintor va fer que, en un moment donat, també es pensés en la mateixa procedència per a un compartiment central de retaule de l'antiga col·lecció Muntadas.<sup>59</sup> La taula (138x68 cm.), avui conservada als fons de l'Ajuntament de Barcelona (inv. 64.052),<sup>60</sup> mostra una representació de sant Martí partint la capa amb el pobre, l'episodi més conegut de la llegenda hagiogràfica del sant de Tours. Estilística i compositivament, l'obra és un dels millors exemples per detectar els lligams existents entre les produccions del Mestre de Gualba i les del Mestre de Cervera, ja que advertim com el model emprat segueix fil per randa el d'una taula del Mestre de Cervera que en temps de Post es trobava en comerç a París (Kleinberger & Co).<sup>61</sup> La posició del

<sup>58</sup> Per al conjunt de l'Enrajolada i les taules de la Col·lecció Carreras Candi vegeu Francesc SANTACANA, *La Enrejolada. Martorell (Barcelona-España)*. *Museum Arqueológico*, Barcelona, 1929, p. 51; Ch. R. POST, *The Catalan School*, p. 585-587, figs. 221-222. Pel que fa a les taules de la col·lecció Carreras Candi, a l'Institut Amatller d'Art Hispànic només es conserven tres fotografies corresponents a sengles taules del conjunt dedicat a sant Esteve. La primera (clixé Mas C-7761) mostra el sant envoltat d'altres sants entre els quals identifiquem a sant Joan Evangelista, sant Pere i sant Jaume el Major; la segona (clixé Mas C-7733) és la Lapidació de sant Esteve; i la tercera (clixé Mas C-7738) presenta una escena de predicació.

<sup>59</sup> *Colección Matías Muntadas. Catálogo-Guía*, Barcelona, 1957, pàg. 18, cat. 71, on es classifica la taula com a obra d'escola catalana de ca. 1500, tot comentant "*Probablemente de la zona próxima a la Seo de Urgel*". En canvi, res es comenta sobre aquesta possibilitat a Ch. R. POST, *The Catalan School*, p. 593-595, fig. 226, ni tampoc a Joan SUTRÀ VIÑAS, *Notas sobre las pinturas de la Colección Muntadas*, a "*Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*", XLVIII (1944), pàg. 158.

<sup>60</sup> Anna M<sup>a</sup> ADROER; Mercè DOÑATE; Eloïsa SENDRA, *Pintura i escultura a la Casa de la Ciutat*, Barcelona, 1983, pàg. 133, cat. 213. Se'n conserva una fotografia a l'Institut Amatller d'Art Hispànic (clixé Gudiol 38209).

<sup>61</sup> Ch. R. POST, *The Catalan School*, pàg. 581-582, fig. 219; J. GUDIOL; S. ALCOLEA, *Pintura Gótica*, pàg. 204, cat. 672, fig. 1030.

cavall, mirant cap a l'esquerra de l'espectador i amb la pota dreta davantera aixecada, és absolutament concomitant, així com el tractament de la figura de sant Martí, que inclina el cap d'una forma molt similar i que efectua un gest amb l'espasa igualment anàleg. Fins i tot, retrobem un petit detall que reapareix en ambdues obres, i que no és altre que la munió de petites pedres de formes arrodonides que apareixen escampades pel terra. Cal assenyalar, a més, que el cavall de la taula del Mestre de Gualba reproduïx fidedignament el model del que apareix en diversos compartiments del retaule de sant Maurici del Museu de Montserrat, una de les principals obres del pintor.<sup>62</sup>

Ch. R. Post, que atribuïa totes dues taules al Mestre Girard, es va servir d'aquesta mateixa comparació que ara efectuem per advertir, precisament, quelcom a la inversa. Ell veia força distància entre una composició i l'altra, i les considerava versions diferents d'un mateix tema. Evidentment, això topava de front amb la seva proposta d'atribució a un mateix pintor. Segons el seu parer, la taula de Kleinberger & Co. era "*an undoubted work of the Girard Master*", i el camí existent fins arribar a l'esquema del compartiment de la col·lecció Muntadas era excessivament llarg per ser recorregut per un artista, és a dir, que les diferències existents no es podien explicar en base a una evolució en la seva forma de pintar. Aquesta deducció, i aquí rau el més interessant, el va fer considerar que la taula de la col·lecció Muntadas, juntament amb una sèrie d'obres afins, potser eren obra de l'escola del Mestre Girard.<sup>63</sup> En part, això no fa més que confirmar la nostra proposta de situar al Mestre de Gualba en l'entorn immediat del Mestre de Cervera, i considerar-lo un artífex que tal vegada va sortir del seu taller.

Entre la resta d'obres que s'atribueixen al Mestre de Gualba destaca el retaule de sant Maurici del Museu de Montserrat, de procedència desconeguda, el qual en l'actualitat també està sent restaurat al Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya (fig. 16). El conjunt ja fou publicat per Post, que va estudiar-lo quan formava part de la col·lecció Bertendona (Barcelona), tot relacionant-lo de forma directa amb els retaules del Museu Santacana i la col·lecció Carreras Candi.<sup>64</sup> El carrer central es troba presidit per una elegant

<sup>62</sup> Aquest detall ja va ser assenyalat per Ch. R. Post, *The Catalan School*, pàg. 595.

<sup>63</sup> Per a aquestes qüestions, *Ibidem*, pàg. 595.

<sup>64</sup> *Ibidem*, pàg. 587-589, fig. 223. La seva integració a la col·lecció Bertendona també apareix esmentada en la informació associada a una de les fotografies de l'obra conservades a l'Institut Amatller d'Art Hispànic de Barcelona (clixé Mas C-40789).

representació del sant, amb diversos atributs que l'identifiquen com a militar, i acompanyat d'un donant tonsurat que apareix agenollat als seus peus. Just a sobre trobem una tradicional representació del Calvari. Al compartiment superior del carrer lateral esquerre s'ha representat el moment en què, després de la seva arribada a Roma, la Legió Tebana encapçalada per sant Maurici és rebuda pel papa sant Marcel·lí, que els prega que mai lluitin contra els cristians, i que sí són forçats a fer-ho, que trenquessin les seves armes; al compartiment inferior veiem el moment en què l'emperador Dioclecià ordena l'enviament a les Gàl·lies d'un gran exèrcit en què restà integrada la Legió Tebana. Al carrer lateral dret, a dalt, advertim el moment en què després de negar-se a oferir sacrificis als ídols, diversos membres de la Legió són decapitats per ordre del general Maximià. Al compartiment inferior s'ha representat un fet similar, tot i que en aquest cas l'executat és el propi Maurici.

Salta a la vista que es tracta d'un cicle extremadament interessant, ja que es troba dedicat a un sant amb un culte poc estès al nostre territori. En aquest sentit, el retaule esdevé un dels pocs conjunts a ell dedicats en la pintura catalana del moment, i d'aquí que sigui difícil localitzar paral·lels que serveixin per estudiar amb detall com les escenes representades s'adiuen amb la seva llegenda hagiogràfica. Tot indica que el pintor o el mentor de l'encàrrec van seguir el relat de la *Llegenda Daurada* de Jacopo da Varazze,<sup>65</sup> malgrat que s'aprecien lleugeres diferències entre el text i que s'acabà pintant als compartiments del conjunt.

Finalment, el retaule es completa amb un bancal amb diferents compartiments on trobem, d'esquerra a dreta, a sant Pere, la *Mater Dolorosa*, un compartiment perdut on hi havia el Crist de Dolors, sant Joan Evangelista i la Magdalena.<sup>66</sup> Interessa fixar-se en dos d'aquests compartiments, els de la Verge i sant Joan, ja que esdevenen claus per poder atribuir al pintor un parell d'obres més. És el cas de tres compartiments de predel·la de procedència ignota conservats al Museu de Belles Arts de Budapest (inv. 3195), els quals van ingressar a la institució hongaresa després de la Segona Guerra Mundial (fig. 17).<sup>67</sup> Es tracta d'un ensamblatge de tres taules corresponent a la part central

<sup>65</sup> Santiago de la VORÁGINE, *La Leyenda Dorada*, vol. II, Madrid, 1982, pàg. 607-611.

<sup>66</sup> La desaparició del compartiment central de la predel·la ja va ser documentada per Ch. R. Post, *The Catalan School*, pàg. 589.

<sup>67</sup> Éva NYERGES, *Pintura española. Museo de Bellas Artes de Budapest*, Budapest, 1996, pàg. 35-36; *Idem, Spanish Paintings. The collection of the Museum of Fine Arts, Budapest*, Budapest, 2008, pàg. 26-27. Des d'aquestes línies agraïm a la Dra. Nyerges la informació i les fotografies que ens ha facilitat de l'obra.

d'una predel·la (60x97 cm.), sembla que amb l'obra de fusteria original. El compartiment del mig mostra al Crist de Dolors emergint del seu sepulcre amb l'ajuda de dos àngels, d'acord a una iconografia d'origen francès ben coneguda a la Corona d'Aragó en aquells anys.<sup>68</sup> Pel que fa als compartiments laterals, el de la dreta de l'espectador mostra sant Joan Evangelista, que va abillat amb túnica i mantell i duu la palma del Paradís, mentre que al de l'esquerra trobem a la Verge Dolorosa fent un gest molt peculiar amb les dues mans, tot deixat veure ambdós palmells.

Com hem vist en els casos precedents, els lligams d'aquests compartiments amb l'estil del Mestre de Cervera són innegables, tot i que no pot parlar-se d'una identitat completa, tal com ja va posar de manifest É. Nyerges. És per això que l'esmentada historiadora els va atribuir al cercle del Mestre de Cervera. Amb tot, va suggerir que aquest autor anònim era el mateix que va executar el retaule de sant Maurici del Museu de Montserrat, essent aquest un dels punts de màxim interès del seu estudi.<sup>69</sup> En tot cas, ja que es tracta del mateix pintor, els compartiments de Budapest cal atribuir-los al Mestre de Gualba, atès que aquest és l'artífex a qui s'atribueix el retaule montserratí. Certament, la comunió d'estilemes entre els compartiments de Budapest i el retaule de sant Maurici és plena. Els rostres dels personatges han rebut un tractament concomitant, amb uns trets molt definitoris que no deixen lloc al dubte. Les figures s'articulen seguint uns mateixos paràmetres físics, com veiem en el casos del sant Joan Evangelista i la Mare de Déu, que troben correspondència directa amb els personatges homònims que apareixen a la predel·la del retaule de Montserrat.

El tipus de la Maria que apareix al retaule de sant Maurici i en un dels compartiments de Budapest el retrobem, una altra volta, en un compartiment de predel·la de procedència desconeguda conservat al Museu de Terrassa (inv. MdT 18, 47x32 cm.), el qual havia estat classificat com obra anònima de finals del segle XV (fig. 18).<sup>70</sup> L'acarament amb les obres esmentades confirma,

<sup>68</sup> Les connotacions eucarístiques de l'episodi resten paleses en la sang que brolla de la nafra del cos de Crist i que es disposa en un calze recolzat a la vora del sepulcre. Sobre aquest tipus d'*Imago Pietatis* vegeu Joan VALERO MOLINA, *Ecos de una iconografía francesa de la <imago pietatis> en la Corona de Aragón*, a "El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la baja edad media", (C. COSMEN; M. V. HERRÁEZ; M. PELLÓN, coords.), León, 2009, pàg. 333-342.

<sup>69</sup> Éva NYERGES, *Pintura española*, pàg. 35-36; *Idem, Spanish Paintings*, pàg. 26-27.

<sup>70</sup> La peça ja es trobava el 1928 a la col·lecció de Josep Soler i Palet, el llegat de la qual ha configurat el fons de pintura gòtica del museu terrassenc. Vegeu Francesc RUIZ QUESADA, *A l'entorn de les pintures gòtiques del Museu de Terrassa*, a "Art Medieval. Una col·lecció del Museu", Terrassa, 1999, pàg. 26; vegeu també la pàg. 35, cat. 8 del catàleg d'obres.

sense cap mena de dubte, que ens trobem davant una obra del mateix pintor. La taula de Terrassa presenta també una *Mater Dolorosa* que en origen devia flanquejar una representació del Crist de Dolors. Maria es mostra en una posició idèntica a la de Budapest, amb les mans aixecades. Els trets del rostre són també anàlegs, amb el nas molt allargassat; fins i tot, veiem com la toca blanca que duu presenta els mateixos plecs a l'alçada del coll, a l'igual que el mantell, que a la zona del braç esquerre fa una curvatura molt similar. És significatiu que al Museu de Terrassa (inv. 79, 104x33,5 cm) es conservi un fragment de Calvari, de procedència desconeguda, que atribuïm al mateix pintor, el qual ja fou publicat per Post.<sup>71</sup> Com la resta de treballs que venim analitzant, el va situar dins el catàleg del Mestre Girard, atribució que ha estat descartada en data recent per F. Ruiz Quesada, de forma encertada.<sup>72</sup> Personalment, pensem que la comunitat d'estilistes amb el fragment de predel·la és bastant clara i, per tant, caldria considerar-les obres del Mestre de Gualba. El fet que es conservin al mateix museu i que siguin obra d'un mateix artista, a més, sedueix a l'hora de pensar si podrien procedir d'un mateix conjunt.<sup>73</sup>

Al fons de les dues taules de Terrassa, especialment a la de la Verge Dolorosa, destaca la presència d'uns motius daurats i gofrats ben peculiars que recorden les decoracions *a candelieri* típiques de la pintura cincentista. Aquest detall, malgrat ser força secundari, apareix en altres obres del Mestre de Gualba, com per exemple, al retaule del Museu de Montserrat, al retaule de sant Esteve de la Casa-Museu Santacana de Martorell (L'Enrajolada) i l'antiga Col·lecció Carreras Candi, així com a la taula amb la partició de la capa de Sant Martí de l'antiga Col·lecció Muntadas. Si ens fixem en aquests fons embotits, veurem que els motius s'allunyen parcialment de la tradició tardogòtica amb motius vegetals articulats a base de fulles de card, tot presentant formes més noves, afins als repertoris ornamentals propis de les decoracions *a la romana*. A més, es caracteritzen per donar lloc a una simbiosi entre aquesta tradició gòtica i les novetats arribades a principis del segle XVI. No cal insistir en què aquests motius

<sup>71</sup> Ch. R. Post, *The Catalan School*, pàg. 593. Amb tot, no va fer cap esment del fragment de predel·la amb la Verge Dolorosa. Es conserva una fotografia del fragment del Calvari a l'Institut Amatller d'Art Hispànic de Barcelona (clixé Gudiol B-814).

<sup>72</sup> F. Ruiz, *A l'entorn*, pàg. 27 (vegeu també la pàg. 36, cat. 10 del catàleg d'obres).

<sup>73</sup> En la bibliografia antiga associada a la col·lecció de pintura gòtica del Museu de Terrassa no consta que ambdues taules ingressin de forma conjunta i, de fet, mai s'havia establert cap vinculació entre elles. Vegeu Josep SOLER I PALET, *Egara-Terrassa*, Terrassa, 1928, pàg. 164, núm. 11 (fragment de predel·la), i pàg. 163, núm. 4 (fragment del Calvari).

a *candelieri*, malgrat configurar-se de forma encara esquemàtica, ens parlen de la progressiva introducció d'aquest repertori ornamental entre els nostres artistes, així com del gir que la pintura catalana del moment estava realitzant vers les formes renaixentistes. Tot i això, que el nostre pintor els utilitzi no és sinònim de que conegués de primera mà obres italianes. El més factible és que els incorporés a través d'un contagi d'altres manifestacions artístiques o de l'obra de pintors del seu entorn. Cal tenir present que l'ús dels fons daurats era en aquell moment gairebé un anacronisme, ja que malgrat pintors com Joan Gascó els van utilitzar amb profusió al primer terç del segle XVI,<sup>74</sup> la majoria d'artífexs els havien abandonat en benefici del paisatge. El fet d'emprar aquest recurs, per tant, vincula al pintor a la tradició autòctona dels gòfrats daurats que tant seduïen la clientela del tardogòtic. En canvi, l'ús dels motius a *candelieri* és un dels pocs aspectes que l'apropen a les noves formes a *la romana*, tot i que tenint present, que segurament els emprava per assimilació inconscient.

Aquest *excursus* al voltant d'un detall secundari en el global de l'obra del pintor serveix, si més no, per introduir algunes acotacions cronològiques a la seva trajectòria. En genèric, és a partir de 1515-1520 que les formes a *la romana* comencen a prodigar-se a les nostres terres, especialment en el camp de l'arquitectura.<sup>75</sup> Així, entre els motius grotescos a *candelieri* documentats en època més reculada tenim els que apareixen a les pilastres de la portada de l'església de sant Miquel de Barcelona, posteriorment traslladada a l'església de la Mercè, del 1516;<sup>76</sup> a la portada de l'Hospital de la Santa Creu de Barcelona, que s'han datat cap a 1518 a partir d'una referència documental on els mestres de cases Antoni Cuberta i Antoni Papiol van acordar repartir-se la feina de construcció de l'esmentada porta;<sup>77</sup> o a la decoració que envolta la Mare de Déu

<sup>74</sup> És força significatiu el contracte del retaule de Sant Pere de Vilamajor signat el 2 de febrer de 1513, en el qual s'insisteix molt a Gascó en aquest aspecte. Sobre aquest retaule vegeu Miquel MIRAMBELL ABANCÓ, *La pintura del segle XVI a Vic i el taller dels Gascó*, Vic, 2002, pàg. 156-159, a més de les pàg. 288-294 per als motius punxonats que trobem als fons daurats del taller dels Gascó. Amb tot, s'ha de posar de relleu que, fora dels principals centres productors, els daurats continuen emprant-se en dates encara més avançades.

<sup>75</sup> José FERNÁNDEZ ARENAS, *La decoración gótica. Análisis de una forma*, a "D'Art", 5 (1979), pàg. 5-20; Joan YEGUAS I GASSÓ, *L'escultura a Catalunya entre 1490 i 1575. De la tradició medieval a la difusió i consolidació de les formes "a la romana"*, núm. 3.892 (col·lecció de tesis doctorals microfitxades), Universitat de Barcelona, 2001, pàg. 14-15.

<sup>76</sup> *Idem*, *Jeroni Descoll: una trajectòria com a polític i mecenes*, a "Pedralbes. Revista d'Història Moderna", 18, I (1998), pàg. 351-352, fig. 1.

<sup>77</sup> Josep Maria MADURELL I MARIMON, *Los contratos de obras en los protocolos notariales y su apor*

de la balconada del pati de l'antic hospital de Santa Maria de Lleida, la qual sabem que fou executada per l'escultor i mestre d'obres Jaume Borrell, que el mateix 1518 cobrà 100 sous per la seva execució.<sup>78</sup> Tot plegat esdevé un bon marc cronològic per al grup d'obres del Mestre de Gualba que, personalment, situem cap a 1520-35.

Tornant al catàleg d'obres del pintor, Post va publicar un compartiment narratiu de retaule de la col·lecció Désourtheau de París, de difícil identificació iconogràfica, en què veiem un sant bisbe dirigint-se a un dignatari que apareix entronitzat i acompanyat de dos personatges elegantment abillats. La imatge publicada permet confirmar que, efectivament, es tracta d'una altra obra del Mestre de Gualba, i a més facilita la visualització dels daurats del fons, on torna a advertir-se la presència de motius similars a les decoracions *a candelieri*.<sup>79</sup> També apareixen aquests motius en un fragment de predel·la –amb dos compartiments– conservat al Museu Episcopal de Vic (inv. 17; 60x69 cm.) amb les representacions de sant Sebastià i sant Pau, que Post també va situar en la mateixa òrbita estilística.<sup>80</sup> S. Alcolea la va atribuir, en un principi, a l'entorn dels Gascó, tot i que en la classificació que va efectuar de les fotografies de l'Institut Amatller d'Art Hispànic de Barcelona, va situar la d'aquest fragment (clixé Gudiol 1102, any 1930-1938) entre els treballs del Mestre de Gualba.<sup>81</sup>

Igualment, retrobem els motius *a candelieri* en un compartiment de retaule amb el martiri de sant Sadurní, el qual feia parella amb un dedicat a l'Assumpció de la Mare de Déu, i que Post va poder veure en mans de l'antiquari barceloní Josep Valenciano. Tenim accés gràfic als mateixos a través de fotografies conservades a l'Institut Amatller d'Art Hispànic de Barcelona –Post no els va reproduir–, en les quals es pot veure que malgrat ser profundament repintats, encara conservaven en alguns rostres els estilemes del pintor.<sup>82</sup> És significatiu

*tación a la historia de la arquitectura*, a “Estudios y Documentos de los Archivos de Protocolos”, I (1948), pàg. 354 i nota 18.

<sup>78</sup> J. YEGUAS, *L'escultura*, pàg. 364.

<sup>79</sup> Ch. R. POST, *The Catalan School*, pàg. 589-591, fig. 224.

<sup>80</sup> *Ibidem*, pàg. 595, fig. 227.

<sup>81</sup> Santiago ALCOLEA BLANCH, *La sala Gascó del Museu de Vic*, a “Revista Vic. Publicació anual de divulgació vigatana”, 29 de juny de 1989, pàg. 36; M. MIRAMBELL, *La pintura*, pàg. 278, cat. 160, reproducció a la pàg. 280. L'obra va ingressar al Museu abans de 1893 i se'n desconeix la procedència.

<sup>82</sup> Ch. R. POST, *The Catalan School*, pàg. 593. Segons la informació adjunta a una de les fotografies de l'Institut Amatller (clixé Gudiol 50103), el Martiri de sant Sadurní es conservava el 1966 a la col·lecció Sacrest (Barcelona). Una imatge de la mateixa taula cronològicament anterior (clixé Mas C-80926) en

que en altres conjunts del mateix mestre els daurats del fons de les taules no presentin motius *a candelieri*, sinó fitomòrfics associats a la tradició tardogòtica de les fulles de card o carnosos, com és el cas d'una predel·la que el 1959 es conservava a la col·lecció R. Puget (Barcelona).<sup>83</sup>

Sembla que no poden atribuir-se al Mestre de Gualba dos compartiments de retaule estudiats per Post a l'església de Sant Martí d'Aravó (Guils de Cerdanya), que ell relacionava amb una fase encara més avançada de la producció del Mestre Girard.<sup>84</sup> A part que els seus estilemes no s'ajusten ni al Mestre de Cervera ni al de Gualba, és molt evident que presenten una qualitat notablement superior a la de tots dos. Més difícil és opinar al voltant d'una petita capella o políptic presidida per una imatge escultòrica de la Mare de Déu de l'antiga col·lecció Muntadas (inv. 64.129), la qual presenta unes portes dobles pintades amb l'Anunciació a la part externa, i la Dormició i l'Assumpció a l'interior.<sup>85</sup>

Ja per acabar, voldríem referir-nos a una taula que, malgrat no poder-se atribuir al Mestre de Gualba, sembla que és obra d'un artista que és mostra més o menys proper al mateix ambient artístic. Es tracta d'un Calvari conservat en una col·lecció particular de Barcelona (M. Gallés), inèdit fins a dia d'avui (fig. 19). La taula presenta els protagonistes habituals, amb el Crucificat al bell mig, flanquejat per la Mare de Déu i sant Joan Evangelista. Al fons, un imponent i irreal paisatge serveix d'emmarcament a l'episodi del Gòlgota, amb una ciutat emmurallada que cal identificar amb Jerusalem. Remarquem també la presència d'una sèrie d'accidents geogràfics i vegetació d'estereotipada configuració.

Quant a l'estil del pintor, advertim que es tracta d'un mestre plenament identificat amb l'estètica tardogòtica, actiu segurament a finals del segle XV o inicis de la següent centúria. No és pas un artífex de primera fila, sinó que ens trobem davant d'un aquells pintors actius en zones allunyades dels principals centres productors, segurament acostumat a treballar per a parròquies o clients poc exigents. Malgrat l'efectisme que traspua la composició, el regust popular

confirma la possessió per part de l'antiquari Valenciano. Una tercera fotografia, aquesta de l'Assumpció, corrobora que també es trobava en mans de l'esmentat antiquari (clixé Mas C-80927).

<sup>83</sup> Institut Amatller d'Art Hispànic de Barcelona (clixé Gudiol 41270).

<sup>84</sup> *Ibidem*, pàg. 591-593, fig. 225.

<sup>85</sup> *Ibidem*, pàg. 595. L'obra també s'esmenta a J. SUTRÀ, *Notas*, pàg. 158, on s'atribueix al Mestre Girard. En el catàleg editat amb motiu de l'adquisició de la Col·lecció Muntadas, la peça es cataloga com a obra catalana de cap a l'any 1500 (*Colección*, pàg. 26, cat. 161).

impregna la pintura per tots costats, i això dona com a resultat final un producte força atractiu a nivell visual. Els problemes del pintor amb les anatomies dels personatges són ben evidents, especialment a les mans, on advertim uns dits extremadament allargassats i amb posicions gairebé inversemblants, detall que retrobem de forma més matisada a les taules de Terrassa i Budapest. Es detecten també concomitàncies en algunes solucions dels rostres, com podria ser el nas molt allargassat de la Mare de Déu, o els plecs de la toca que li tapa el coll, molt similars als que hem vist a les dues taules esmentades. En conclusió, no pot parlar-se d'una comunió d'estil absoluta, però si més no, l'autor del Calvari és un pintor segurament sorgit del mateix entorn que el Mestre de Cervera i el Mestre de Gualba, o que com a mínim coneix de primera mà l'obra del segon.

A aquest mateix pintor atribuïm un compartiment central de retaule (123x91,4 cm., inv. 1631) amb la representació de sant Esteve conservat al Museu de la Prefectura de Nagasaki (Japó) (fig. 20).<sup>86</sup> Es tracta d'una obra poc coneguda que mostra els mateixos estilemes que el Calvari suara esmentat, com veiem en el tractament extremadament allargassat dels dits de les mans, o en els característics trets fisonòmics del sant. És una representació sedent, amb una perspectiva força ben aconseguida, amb un interessant tron de fusta, de traseria calada, coronat per un fris de florons retallat sobre el cel del fons. El detall recorda directament al retaule de la capella del Palau Arquebisbal de Saragossa, executat per Tomàs Giner entre 1458-1459,<sup>87</sup> on retrobem un fris de florons idèntics. Aquest paral·lelisme, ni que sigui gairebé anecdòtic, és un bon element per marcar els referents del nostre pintor, tot i que treballés una cinquantena d'anys després de Giner.

<sup>86</sup> Desconeixem si hi ha alguna menció d'aquesta obra en la bibliografia nipona, a la qual no hem tingut accés. De fet, hem tingut coneixement de la pintura a través de la web de l'esmentat museu: <http://www.nagasaki-museum.jp/museumInet/coa/colGetByArt.do?command=view&number=615> (enllaç actiu el setembre de 2010), on s'atribueix a un anònim català o aragonès del segle XV. La taula va arribar al museu de la mà del col·leccionista Yakichiro Suma (1892-1970), que fou ambaixador del Japó a Espanya durant la Segona Guerra Mundial. Sobre el personatge, vegeu Kenji MATSUDA, *Yakichiro Suma. El ministro plenipotenciario y la crítica de arte española*, a "Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX", Madrid, 2008, pàg. 687-698.

<sup>87</sup> Vegeu-ne una reproducció a Maria Carmen LACARRA, *Tomàs Giner. Sant Martí de Tours i santa Tecla*, a "La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època", Barcelona, 2003, pàg. 254-257.



Fig. 1: Mestre de Cervera (Pere Girard?). Compartiment de predel·la amb la *Mater Dolorosa* possiblement procedent d'alguna església de la Segarra. Museu Comarcal de Cervera. Foto: Museu Comarcal de Cervera (fotògraf: Jordi Prat).



Fig. 2: Mestre de Cervera (Pere Girard?). Lapidació de Santa Emerenciana. Possiblement procedent d'alguna església de la Sagarra. Museu Episcopal de Vic (inv. 10.745). Foto: Museu Episcopal de Vic.



Fig. 3: Mestre de Cervera (Pere Girard?). Compartiments de predel·la amb el *Christus Patiens*, sant Joan Evangelista i un sant bisbe possiblement procedents d'alguna església de la Sagarra. Museu Episcopal de Vic (inv. 10.745). Foto: Museu Episcopal de Vic.



Fig. 4: Mestre de Cervera (Pere Girard?). Retaule de la Mare de Déu del Lliri de l'església parroquial de Vilanova de Bellpuig. Foto: A. Velasco.



Fig. 5: Mestre de Cervera (Pere Girard?). Retaule de sant Pere amb compartiments suposadament procedents d'Ardèvol i altres de Biosca. Museu Diocesà i Comarcal de Solsona (inv. 31 i 34-35) Foto: A. Velasco.



Fig. 6: Mestre de Cervera (Pere Girard?). Compartiment de retaule amb Santa Anna, la Verge i el Nen, de procedència desconeguda. *Auckland Art Gallery* de Nova Zelanda (inv. 1966/26).



Fig. 7: Mestre de Cervera (Pere Girard?). Compartiment central de retaule amb la representació de sant Miquel, de procedència desconeguda. Subhastat a *Christie's* (Londres, King Street) el 8 de juliol de 2005. Foto: *Christie's*.



Fig. 8: Mestre de Cervera (Pere Girard?). Detall del compartiment principal del retaule de l'Àngel Custodi de Santa Maria de Cervera. Museu Comarcal de Cervera. Foto: A. Velasco.



Fig. 9: Mestre de Cervera (Pere Girard?). Sant Damià (?). Compartiment de retaule de procedència desconeguda subhastat el març de 2008 a *Setdart* (Arenys de Mar, Barcelona). Foto: *Setdart*.



Fig. 10: Mestre de Cervera (Pere Girard?). Sant Damià (?) (detall). Compartiment de retaule de procedència desconeguda subhastat el març de 2008 a *Setdart* (Arenys de Mar, Barcelona). Foto: *Setdart*.



Fig. 11: Mestre de Cervera (Pere Girard?). Compartiments de predel·la conservats al Museu de Lleida: diocesa i comarcal (inv. 1942, dipositats pel MNAC). Foto: Museu de Lleida: diocesa i comarcal.



Fig. 12: Mestre de Gualba. Carrer lateral esquerre del retaule major de sant Vicenç de Gualba. Església parroquial de sant Vicenç de Gualba. Foto: Centre de Restauració de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya (Carles Aymerich).



Fig. 13: Mestre de Gualba. Carrer lateral dret del retaule major de sant Vicenç de Gualba. Església parroquial de sant Vicenç de Gualba. Foto: Centre de Restauració de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya (Carles Aymerich).



Fig. 14: Mestre de Gualba. Martiri de sant Vicenç a l'Eculi. Detall del carrer lateral esquerre del retaule major de sant Vicenç de Gualba. Església parroquial de sant Vicenç de Gualba. Foto: Centre de Restauració de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya (Carles Aymerich).



Fig. 15: Mestre de Gualba. Oració a l'hort i Bes de Judes. Fragment de predel·la del retaule major de sant Vicenç de Gualba. Església parroquial de sant Vicenç de Gualba. Foto: Centre de Restauració de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya (Carles Aymerich).



Fig. 16: Mestre de Gualba. Retaule de sant Maurici de procedència desconeguda conservat al Museu de Montserrat. Foto: Centre de Restauració de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya (Carles Aymerich).



Fig. 17: Mestre de Gualba. Crist de Dolors flanquejat per la *Mater Dolorosa* i sant Joan Evangelista. Compartiments de predel·la de procedència desconeguda conservats al Museu de Belles Arts de Budapest. Foto: Museu de Belles Arts de Budapest.



Fig. 18: Mestre de Gualba. *Mater Dolorosa*. Compartiment de predella de procedència desconeguda conservat al Museu de Terrassa. Foto: Museu de Terrassa.

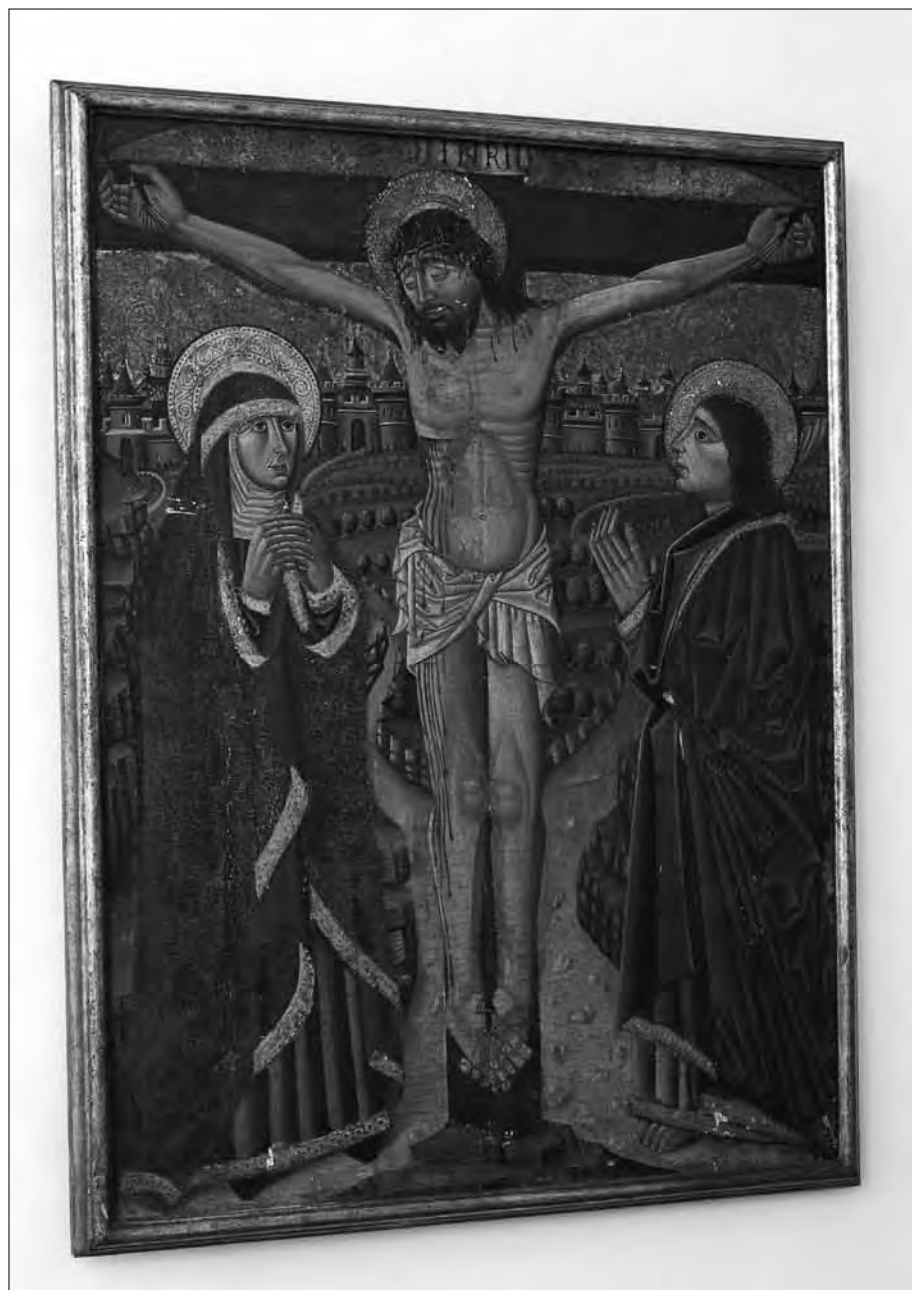


Fig. 19: Anònim. Compartiment de retaule amb la representació del Calvari de procedència desconeguda conservat a la col·lecció M. Gallés (Barcelona). Foto: A. Velasco.



Fig. 20: Anònim. Compartiment principal de retaule amb la representació de sant Esteve. Museu de la Prefectura de Nagasaki (Japó). Foto: Museu de la Prefectura de Nagasaki.