

# OBRAS DE LUIS BORRASSÀ EN VICH

**D**ijo Post al definir la figura de Luis Borrassà: «Su reputación artística, como la de Cimabué, ha experimentado un curioso ciclo de fluctuaciones. A comienzos del siglo XX estaba de moda el atribuirle no solamente muchas pinturas clasificadas ahora como obra de Pedro Serra, sino también multitud de pinturas españolas de cualquier periodo de los siglos XIV y XV. A continuación, como en el caso de Cimabué y Homero, la fuerza destructiva de la crítica moderna tomó su turno, arrebatándole falsas atribuciones y dejándole como figura de segundo plano. En los últimos años, el péndulo de la crítica ha comenzado a caminar hacia atrás en favor suyo».

Borrassà, es el nombre de un pequeño pueblo de la provincia de Gerona a seis kilómetros de Figueras. Es pues, indudable, el origen ampurdanés y la raigambre gerundense de los Borrassà. El árbol genealógico de ésta familia incluye nada menos que nueve pintores, en cuatro generaciones, con noticias precisas entre 1360 y 1426. Todos ellos fijaron su residencia en Gerona, a excepción de Luis, el «grande» de la familia, establecido en Barcelona desde comienzos de su carrera artística.

Luis Borrassà fué dado a conocer por Puiggarí en un artículo del «Museo Universal» de 1839. Mn. Gudiol fué el primero en autenticar una obra borrasaniana con el recibo correspondiente al último pago en 1415, del retablo de Santa Clara de Vich, conservado en el Museo Episcopal. Francisco Martorell halló anotado en un libro de fábrica de la Catedral de Gerona, que Luis Borrassà cobraba en 1380 un arreglo de vidrieras, siendo ésta la noticia más antigua que de él tenemos; tres años más tarde, en 1393, se estableció para ejercer el oficio de pintor en Barcelona y a 24 de febrero del mismo año le fué encargada, en aquella ciudad, la pintura del retablo mayor del convento de San Damián. Su actividad aparece en los archivos, cuyos documentos relatan con excepcional fidelidad la labor pictórica realizada hasta su fallecimiento ocurrido en 1426, probablemente entre los 65 o 70 años de su edad. Son muchas las obras documentadas y más todavía las que por razones estilísticas se le han atribuido. El Museo de nuestra ciudad posee sin duda la colección más notable de ellas, entre las que destacan las que fueron pintadas con destino a Vich o a pueblos de su comarca.

## *Retablo de Santa Clara (1414)*

El retablo que dió a conocer al mundo moderno el arte de Luis Borrassà, el que pintó para el convento vicense de monjas clarisas, entre los años 1414 y 1415, constituye uno de los elementos básicos para definición y valoración de su estilo. Son tan variadas sus composiciones y tan nutrida su serie tipológica que, en realidad, define completamente la personalidad del gran pintor gerundense. Intervienen en él figuras y esquemas que utilizó en obras anteriores, rutinas de taller y viciosos desplantas, pero dominan las composiciones nuevas sin precedente conocido en la icono-

graffa catalana medieval. Por la descripción que sigue se dá idea cabal de la estructura del retablo que por su gran tamaño, seis metros de alto, se exhibe en piezas separadas en el Museo de Vich.

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

Es bien explicable que la curación de Abgar, compartimento izquierdo de la zona más alta, haya sido presentada, en múltiples libros y revistas nacionales y extranjeras, como prototipo de la pintura medieval catalana. El milagroso encuentro entre Abgar de Edesa y los apóstoles Simón y Judas está concebido en un ambiente de emoción entre la devota actitud de las damas y la sorpresa de los cortesanos. Uno de los apóstoles, toca con su mano al doliente jerarca que, de rodillas, confortado por el segundo apóstol, lee la carta de Jesús, mientras un paje sostiene en alto el santo paño de la Verónica. Este perfecto equilibrio entre la emoción contenida de la masa y el patetismo del personaje central no tiene precedentes en la pintura catalana y hallará su máxima floración en las mejores obras de Huguet.

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

En la tabla central de la segunda zona se expresa la paternidad del Santo de Asís sobre las tres órdenes franciscanas. Es la entrega a las monjas clarisas y a los frailes menores de los libros de sus respectivas reglas, en presencia del grupo laico que constituye la orden tercera. La dignidad y la gracia solemne que emana del glorioso *Poverello*, ejemplo eminente del realismo borrasiano, testifica la opinión de Bertaux, que lo calificó de «Sano de Pietro catalán». Ante esta figura ascética, cuyo demacrado cuerpo se dibuja bajo los pliegues de su sayal holgado, desaparece la agobiante impresión de amaneramiento artesano que vela casi siempre la calidad de las pinturas cuatrocentistas hispánicas. Es una aportación original y nueva al bagaje

artístico que los retablistas venían acumulando. Pero no se trata esta vez de la adaptación de un modelo sienés, florentino, avignonés o borgoñón, como fueron casi todas las innovaciones, sino de una auténtica creación inspirada en modelo vivo, sublimada por la profunda sensibilidad de Borrasá. Figuras como ésta fueron seguramente las que le dieron fama, las que confirieron al modesto pintor, arrancado de una escuela local, un rápido triunfo frente a los artistas de la capital. Sigue la vena realista en las monjas que forman el seguicio de Santa Clara, en la multitud de tonsurados y en los grupos de nobles y caballeros de la orden tercera.

Otra composición llena de novedades es la Degollación de los inocentes que figura en el compartimiento izquierdo de la misma zona. La tradicional brutalidad con que la escena se venía de siglos representando, con los soldados apuñalando a los niños en brazos de sus propias madres, se acentúa aquí colocando a primer término un verdadero montón de cuerpecillos ensangrentados y un grupo de madres en dramática lamentación. Herodes presencia el acto, pero lejos de asumir la solemne postura del jerarca, que en las representaciones medievales cruza una pierna sobre otra, sus pies delatan lo vacilante de sus convicciones. En vano los doctores judíos insisten en la necesidad del bárbaro sacrificio mostrándole el libro de las profecías. Un insinuante consejero, de mirada diabólica, hablándole al oído logra tranquilizar al viejo príncipe de Judá que esboza una amarga sonrisa.

La escena simétrica, la degollación de los santos Simón y Judas, pone de relieve las dotes del artista como narrador de escenas tumultuosas. Y en ésta, con la intervención de diversas fuentes de energía que cruzan sus sectores emotivos, resulta una de las más típicas composiciones cuatrocentistas. Frente la ira de los tres verdugos mitrados, tan magistralmente expresada, la santa resignación de las víctimas; el estupor producido por la caída de los idolillos, en llamas se complica con la amenazadora actitud del diablo que de ellas surge, al que se le unen los que asoman tras la exposición de edificios y montañas. Incluso el sol lanza sus rayos sobre los dos personajes testigos de la ejecución. Y es precisamente tras de tal dramático tumulto que aparece la serena faz del personaje que creemos autoretrato de Borrasá. Es una figura ajena en todo a las bárbaras cuchilladas de los mitrados, a la fulminante caída de los ídolos y edificios y al imprevisto ataque de los diablejos polícromos. Aparece como un hombre envuelto en su cabeza y cuello en una toca blanca, como un Lázaro saliendo de la tumba, pero con la mirada viva que apunta al espectador y los labios que inician un toque de ironía que apenas desplaza el primer músculo de la mejilla izquierda. Puede pedirse mejor oportunidad para identificar tal cabeza como un autoretrato intencionado? En efecto, creemos que en ella Borrasá reprodujo voluntariamente su propia cara, ausente de la composición, pero unida para siempre al espectador que quisiera conocerle en persona. Es el San Ibo, pero humanizado, sin la beatífica tristeza que afina sus rasgos: más recia su nariz, más carnosos sus labios, más tersa la frente y menos ascéticos sus labios finamente ondulados.

Todos los grandes pintores han reproducido instructivamente sus propios rasgos fisionómicos y lo más íntimo de su personalidad en los personajes de su creación. Unos, como Goya, con franqueza brutal y obsesionante insistencia; otros, como Greco, con apariciones veladas, pero no menos frecuentes, o como Hugueta, participando inconscientemente en todo, como factor común en la figura de sus cuadros. Después de años de admirativa contemplación de las obras borrasánianas nos sentimos poseídos de la convicción interna de que su imagen aparece en la mayoría de cabezas de santos, reyes y guerreros y que se refleja también, aunque con menos vigor, en los tipos humanos más alejados de su propio temperamento y aspecto físico. Porqué el



La Virgen, entre San Miguel y Santa Clara.

factor común de los personajes de Borrassá es precisamente la faz de nariz alargada y acentuados pómulos que contemplamos en toda su perfección en el San Ibo de la pradela de Santa Clara. Con mayor dramatismo asoma tras la máscara pilosa del Bautista de Tarrasa y, aunque menos demacrado, bajo los bigotes lacios de las diversas imágenes del Salvador que participan en la iconografía del mismo retablo y en la del conocido de Guardiola. Algo rejuvenecido se encarna en las figuras de San Pedro Mártir y Santo Domingo, que ocupan los recuadros extremos de la tercera zona del retablo vicense y, en el mismo, reaparece bajo las vestiduras episcopales de San Paulino de Nola, todas ellas obras indudables de la mano del artista.

Los casetones de la zona inmediata a la pradela están llenos de figuras de cuerpo entero, a dos tercios del tamaño natural. Preside en el centro la Virgen de la Esperanza, mal encajada en un compartimento tan estrecho. La cabeza es expresiva y no desprovista de belleza, pero resultan inelegantes sus toscas manos y la composición produce desasosiego por el ángel vulgar que deshace el equilibrio de la parte alta y los dos diminutos santos arrodillados en su parte baja. Más acierto tuvo Bor-

rássá en el San Miguel y la Santa Clara que aparecen en los lados. El primero hundiéndose su lanza en la boca de un dragón infernal; la segunda, como abadesa de clarisas con báculo y corona de oro. A pesar de que la labor de pincel es en la cabeza del arcángel incisiva y sin balbuces, se advina una ejecución desapasionada. La finísima retícula de largas pinceladas y la suavidad del modelado no alcanzaron a corregir la deformación inicial que desorbita el sector izquierdo de la cara. Este desdoblamiento parcial en las cabezas es vicio muy frecuente en nuestro pintor que destruye así obras de gran belleza. Por otra parte resolvió a maravilla el problema de encuadrar la escena de lucha en un espacio propio para una sola figura de pie.

La difícil tarea de conseguir perfecto equilibrio de masas en el compartimento simétrico de la misma tabla lo alcanzó Borrassá creando una Santa Clara de amplio manto negro, forrado de blanco, una de las figuras más bellas de nuestra pintura cuatrocentista. De nuevo el pintor se halla en pleno dominio de los recursos aportados por el estilo internacional: los ropajes son dignos de los que figuran en el grandioso Salvador de Guardiola.

En las seis figuras que llenan los compartimentos de las tablas laterales de la misma zona la calidad descende. No son malas las cabezas de los Santos Pedro Mártir y Domingo, pero aún, adaptándose con sorprendente mimetismo a la factura del maestro, no se puede menos que adjudicar a un colaborador casi la totalidad de las seis figuras; acaso se exceptue la ejecución del plegado del manto de Santa Perpetua. Las diez medias figuras de santos; representados casi a tamaño natural en la pradela, son personajes básicos en la iconografía del pintor. El San Jorge es un rubio y apuesto doncel de abundante pelo rizado y facciones correctas, pintado con técnica fría y premiosa. Le sigue San Ibo, de ascéticas facciones, una de las más bellas figuras de esta pradela, con su capa blanca forrada de gris, de suavísimos pliegues: acusa la emoción y la espontaneidad de una obra de nuevo cuño. Admiran los rasgos de su cara enjuta bajo una frente surcada de prematuras arrugas: nariz fina y alargada, labios de acentuada ondulación enmarcados por los cansados músculos de las mejillas y el prominente mentón liso. Sus ojos miran sin orgullo, ofreciendo con franqueza la sensibilidad de su espíritu. La mano que apenas modelada roza la cubierta del libro, recuerda la del Salvador de Guardiola acariciando al mundo, sin abandonar el símbolo crucífero, y las patéticas manos de la Dolorosa de la pradela de Manresa. Es un ser humano con cuerpo y alma, quizás también reflejo del aspecto físico de Luis Borrassá. El blanco y gris enmarcando su cetrina faz contrastan con la piel rugosa y la cálida policromía del indumento de Santa Petronila que le sigue en la pradela: bella es la cabeza y gentil su porte aunque en el fondo repite mucho de la fórmula facial del joven San Jorge. Esta doble versión, masculina y femenina, de rasgos parejos, se ve todavía más clara comparando Santa María Egipcíaca con San Restituto, vecinos en los compartimentos siguientes; ambos adaptación mediocre de tipos esenciales en el mundo borrasiano. Las tres medias figuras que siguen, Santo Tomás Apóstol, Santa Delfina y San Marcial, no revelan tampoco novedad alguna, por cuanto el maestro dejó mucho de ellas al pincel de un colaborador diestro. Por el contrario, no puede negarse su total paternidad en el San Matías y en el San Paulino de Nola que completan la iconografía de la pradela. Los gestos nuevos y los personajes poco frecuentes en la iconografía de su tiempo, atraían a Borrassá y excitaban su imaginación, probablemente. Por ello salieron tan humanamente bellos el santo que presenta cruzados los enormes clavos de su martirio y el obispo que revestido de pontifical lee, báculo en mano.

*Retablo de San Andrés de Gurb (1416-1418)*

Con los restos del retablo mayor de la parroquial de Gurb, se posee otro jalón importante y seguro de la última etapa borrasianiana. Dedicado a San Andrés, fué empezado en 1417, pero su liquidación no se verificó hasta un año más tarde.

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

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

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

Este extraordinario conjunto cromático no surgió al azar. Borrassá había llegado a su madurez como pintor y manejaba los tonos con conocimiento de causas y efectos. Con no menos brío resuelve el problema cromático en las demás composiciones. En la del exorcismo, barbaramente mutilada, llevó la luz a primer término, destacando el Santo y nutrido grupo de espectadores sobre negro marasmo donde surge el pobre endemoniado rodeado de diablos verdes y rojos que saltan y ríen. El dramatismo se completa con siniestros reflejos rojizos en las rocas que enmarcan la escena y para acentuar el contraste entre el sector demoniaco y la claridad de la



Crucifixión de San Andrés.

vida, pintó el seguicio del apóstol con los más brillantes colores, incluyendo el azul cobalto claro utilizado en rarísimas ocasiones.

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

La cruxifixión está representada en el momento en que los seguidores del mártir expresan su exaltada devoción, mientras los verdugos se alejan del lugar del suplicio,

no sin recibir el castigo inflingido por diablejos voladores. Destaca en esta brillante composición, la faz soberbia del apóstol y la dama arrodillada en primer término.

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



San Miguel, San Jorge y el Salvador.

*Retablo de Seva (1416-1418)*

Tres medias figuras de la pradela nos quedan de éste retablo que debió ser importante a juzgar por su precio de 325 florines. San Miguel, San Jorge y el Salvador, casi de tamaño natural, son modelos conocidos, pintados sin grandes preocupaciones estéticas. En rasgos y técnica coinciden con los santos de la pradela del retablo de Santa Clara, pero se echa aquí de menos la fina sensibilidad con que el pintor sabía expresar su concepto de la iconografía sagrada. Teniendo en cuenta que los retablos de Seva y Gurb son absolutamente coetáneos, no hay que achacar a una posible decadencia el brusco descenso de nivel estético que acusa esta pradela. Es preciso hacer de ello responsable a un colaborador que aprendió el oficio y las fórmulas sin lograr despertar el don divino de una personalidad independiente.