



ISIDRO PUIG



Jaume Ferrer II
El retaule de la Paeria de Lleida

CAEM ART. PUBLICACIONS

El Centre d'Art d'Època Moderna (CAEM) de la Universitat de Lleida i el Grup d'Investigació Consolidat, reconegut i finançat per la Generalitat de Catalunya, "Art i Cultura d'Època Moderna" (ACEM) disposen de la línia editorial *CAEM Arte. Publicaciones*. Aquests assumeixen un compromís de qualitat i rigor en la producció científica i estableixen sempre un sistema d'arbitratge en forma d'avaluació per parts independents (*peer review*), a més a més de sotmetre cada text a una revisió per parts del Consell de Redacció i el Consell Assessor, compost per acreditats investigadors nacionals i internacionals.

Les diverses col·leccions de *CAEM Arte. Publicaciones* té com a únic objectiu el recolzament universitari a investigacions originals, rigoroses i contrastades d'història del patrimoni artístic.

DIRECTOR

Ximo Company Climent
Universitat de Lleida

SECRETARIA DE REDACCIÓ

Mariona Navarro Font
Universitat de Lleida

Marc Borràs Espinosa
Universitat de Lleida

Jésica Martí Egea
Universitat de Lleida

COMUNICACIÓ I DIFUSIÓ

Sara Munsó
Universitat de Lleida

CONSELL DE REDACCIÓ

Joan Aliaga Morell
Universitat Politècnica de València

María Antonia Argelich Gutiérrez
Universitat de Lleida

Borja Franco Llopis
Universidad Nacional de Educación a Distancia

Miquel Àngel Herrero Cortell
Universitat Politècnica de València

Isidro Puig Sanchis
Universitat Politècnica de València

Iván Rega Castro
Universidad de León

CONSELL ASSESSOR

Daniele Benati
Università di Bologna

José Manuel García Iglesias
Universidad de Santiago de Compostela

Nicola Jennings
The Courtauld Institute of Art

Víctor Mínguez Cornelles
Universitat Jaume I

Juan M. Monterroso Montero
Universidad de Santiago de Compostela

Carmen Morte García
Universidad de Zaragoza

Mauro Natale
Université de Genève

Genaro Toscano
Université de Lille 3

REDACCIÓ I ADMINISTRACIÓ

Centre d'Art d'Època Moderna (CAEM)
Parc Científic i Tecnològic de Lleida
Edifici H3B, segona planta
25003 Lleida (Catalunya, España)
Tel. +34 973 702 196
caem.gestion@udl.cat · www.caem.udl.cat

DISSENY I MAQUETACIÓ

Marta Raïch
Universitat de Lleida

EDITORIAL

Edicions i Publicacions de la Universitat de Lleida, 2022

Primera edició, maig 2022

© Edicions i Publicacions de la Universitat de Lleida, 2022

© Centre d'Art d'Època Moderna (CAEM), Universitat de Lleida, 2022

© Del text: els autors

© De les fotografies: els autors

ISBN electrònic: 978-84-9144-361-2

DOI: 10.21001/jaume_ferrer_II

El CAEM fa constar que totes les seves publicacions tenen com a finalitat principal la promoció de la recerca científica universitària i, com a conseqüència, la millora de la seva qualitat docent. A més d'abonar degudament tots els drets de reproducció fotogràfica de la present publicació, fa constar que tots els seus continguts, cites i imatges s'acullen a l'article 32.1 de la Llei de propietat intel·lectual, segons el qual *és lícita la inclusió en una obra pròpia de fragments d'altres alienes de naturalesa escrita, sonora o audiovisual, així com les obres aïllades de caràcter plàstic o fotogràfic figuratiu. Aquesta utilització només es pot fer amb finalitats docents o de recerca i indicant la font i el nom de l'autor de l'obra utilitzada*. El CAEM és un centre universitari; la seva activitat científica i editorial no és pas lucrativa. Tots els beneficis econòmics del CAEM es destinen íntegrament a la investigació, a la posada a punt del seu gabinet analític i a la formació especialitzada de nous investigadors al terreny de l'estudi científic i en directe del patrimoni artístic.

Tots els drets reservats. Prohibida la reproducció total o parcial d'aquesta publicació sense l'autorització expressa dels autors o editors de la mateixa.

ISIDRO PUIG

Jaume Ferrer II

El retaule de la Paeria de Lleida

Col·lecció Estudis Monogràfics de Pintura

8

2022



ÍNDIX

El retaule de la Paeria de Lleida	7
Breu recorregut vital de l'artista	9
La seva producció pictòrica	11
<i>El retaule de la Mare de Déu de Verdú</i>	12
<i>El retaule dels Goig de la Mare de Déu d'Alcover</i>	13
<i>El retaule de la Paeria</i>	14
Documentació, datació i autoria del retaule: raonaments i propostes	18
Descripció del retaule	23
<i>La Mare de Déu amb el Xiquet entre els arcàngels sant Miquel i sant Gabriel i els quatre paers de la ciutat</i>	24
<i>Sant Miquel Arcàngel</i>	32
<i>Sant Jordi</i>	36
<i>La Verge de l'Anunciació</i>	42
<i>L'Arcàngel Gabriel</i>	46
<i>La Crucifixió</i>	50
<i>Polseres</i>	57
<i>Sant Francesc d'Asís</i>	60
<i>Sant Domènec de Guzmán</i>	60
<i>Sant Agustí</i>	61
<i>Sant Jeroni</i>	61
El banc o predel·la.....	64
<i>Nativitat i Adoració dels pastors</i>	66
<i>Epifania</i>	68
<i>Resurrecció</i>	70
<i>El Crist de la Pietat o Home de Dolors</i>	72
<i>Ascensió</i>	76
<i>La Pentecosta</i>	78
<i>Dormició de la Máre de Déu</i>	80
Vicissituds històriques.....	82
Selecció bibliogràfica	86

EL RETAULE DE LA PAERIA DE LLEIDA

El segle XV és, sens dubte, l'època d'esplendor de la pintura medieval catalana i lleidatana. Els tipus d'obra més representativa d'aquesta expressió plàstica són els retaules, que tenien una clara finalitat didàctica, catequètica i, perquè no, ornamental. Estaven formats per una diversitat d'escenes que narren els cicles, més o menys compliments, de la vida i miracles de Crist, la Mare de Déu i dels sants. Normalment, era un col·lectiu qui contractava l'obra i un expert més o menys erudit dictava la iconografia que s'havia de representar. A vegades els artistes acudien a les fonts tradicionals per a desenvolupar-les. Les fonts més importants eren els Evangelis canònics (Mateu, Marc, Lluç i Joan), els evangelis apòcrifs (protoevangeli de Sant Jaume, evangeli del Pseudo Mateu, etc.) i la Llegendà Àurea de Jacobus de Voragine escrita en el segle XIII. Els cicles que narraven la història de la Salvació s'iniciaven amb escenes de la infància de Jesús, continuaven amb la seua passió i culminaven amb la mort a la Creu i la Resurrecció, en definitiva, amb la redempció de l'Home.

Els retaules dedicats a la Mare de Déu són nombrosos, sobretot els que s'inspiraven en les narracions de l'evangelista Sant Lluç, que conclouien amb l'Assumpció al cel de Maria en cos i ànima, o bé en la seua coronació. Aquest culte marià, tan arrelat a la pietat popular, va afavorir escenes familiars, fet que va permetre a l'home laic identificar-se amb la Sagrada Família i les seues tribulacions.

Els clients dels retaules eren fonamentalment entitats religioses: els capítols catedralicis, parròquies, comunitats religioses, gremis, confraries, etc, perquè aquestes obres anaven destinades a catedrals, esglésies, capelles i ermites. Hi ha alguns casos que el comitent és un particular o una institució pública, en cas que el retaule estigues concebut per a ús privat o capella funerària. Aquests col·lectius contractaven un notari públic i estipulaven les condicions tècniques i artístiques a les quals s'hauria de comprometre el pintor de l'obra, així com l'aprovació la traça. Els cost del conjunt era important, perquè incloïa el preu del disseny, la fusta, els pigments i sobretot el daurat, a més del transport i col·locació al lloc destinat pel culte.

A la Lleida del segle XV els pintors de retaules més rellevants van ser, sens dubte, els membres d'una mateixa nissaga, els Ferrer. El primer pintor conegut d'aquesta nissaga és Jaume Ferrer I, apel·latiu que ho distingeix del seu fill homònim Jaume Ferrer II, el qual constitueix la figura artística central o màxim exponent de la pintura gòtica lleidatana quatrecentista, autor del Retaule de la Paeria.

Fins ara no hem identificat documentalment la figura de Jaume Ferrer I, però conservem una taula signada (*Iacobus Ferrarii*) al Museu de Lleida, concretament una taula que recull dues escenes, el *Naixement i l'Epifania*, les quals formarien part d'un retaule segurament dedicat a la Mare de Déu, tal vegada procedent d'alguna capella de la Seu Vella.

Es creu que Jaume Ferrer I hauria estat actiu a Lleida des de finals del segle XIV i durant el



Jaume Ferrer I, *San Andreu*,
Col·lecció particular.

primer terç del segle XV aproximadament. Es tracta d'un artista refinat i força molt dotat des d'un punt de vista tècnic, al qual se li atribueixen les obres de l'antic mestre anònim d'Albatàrrec, precisament pel retaule que procedent d'aquesta localitat lleidatana va ingressar al Museu Diocesà fragmentàriament en els anys 1902 i 1941. Una obra certament capital en el marc de la pintura gòtica de la Catalunya de Ponent que ens permet vincular altres obres al mateix pintor, com per exemple el Retaule de Sant Antoni abat i Sant Pau ermità que es conserva al mateix Museu de Lleida. Aquest procedeix, tal vegada, de la capella del campanar de la Seu Vella de Lleida, si bé arran de la seua conversió en caserna militar va ornar durant un temps l'església parroquial de Vilanova de Sixena (Osca).

Jaume Ferrer I és, en definitiva, un notable artista que recull en el seu pinzell l'estil harmoniós del barceloní Pere Serra i la seua escola, convertint-se en un bon seguidor del seu art, de les seues formulacions italogòtiques i del qual posteriorment es van convertir en les primeres petjades de l'anomenat gòtic internacional. L'obra de Jaume Ferrer I és receptiva als nous corrents pictòrics; mudable en tant que cerca, aprofita i utilitza nous camins expressius; peculiar perquè sap donar-li un segell personal i inconfusible i, alhora, amb la suficient capacitat d'innovació per a emprendre les noves pautes artístiques de la pintura lleidatana del primer terç del segle XV. Alguna cosa de tot això s'observa en una de les peces més conegudes de la seua última producció, com és la famosa taula del Sant Sopar, que podem contemplar al Museu Diocesà i Comarcal de Solsona, amb una genuïna disposició iconogràfica: cadascun dels apòstols estan representats com a exponents i brillants

exemples d'una naturalitat i expressivitat digna d'un dels millors pintors de la Catalunya del seu temps.

Totes les obres que atribuïm a Jaume Ferrer I són retaules o taules que formaven part d'aquests conjunts. No obstant això, cal destacar un petit díptic plenament atribuïble a Jaume Ferrer I, d'un estil directament relacionable amb obres com el *Retaule del Salvador* d'Albatàrrec (Museu de Lleida), els conjunts que ornaven l'Ermita de Sant Antoni Abat de la Granadella (Les Garrigues, Lleida, desapareguts al 1936), el *Retaule del Planctus Mariae*, procedent de l'església de Santa Maria de Castelló de Farfanya (Noguera, Lleida) o el *Retaule de la Invenció de la Santa Creu*, de la capella de l'Hospital de Santa Elena de Benavarrí (Baixa Ribagorça, Osca), actualment a l'església parroquial de la mateixa localitat. Aquest interessant díptic és dels pocs conservats a la pintura gòtica catalana d'ús privat, probablement encarregada directament per alguna família benestant, que expressava la seva devoció encomanant aquest tipus d'obres de petit format on molt sovint apareixien els clients representats en actitud orant davant de la divinitat o sants patrons.

BREU RECORREGUT VITAL DE L'ARTISTA

El vertader artista del segle XV lleidatà va ser Jaume Ferrer II. Va nèixer a l'inici del segle XV, segurament a Lleida. El taller patern havia de ser el lloc on va adquirir les primeres lliçons sobre l'art de la pintura. En els primers anys d'aprenentatge familiar va veure com el seu pare i altres col·laboradors elaboraven obres importants, per exemple, el Retaule de Salvador, també conegut com a retaule d'Albatàrrec, o els destinats a l'ermita de sant Antoni Abat de la Granadella, per a citar alguns.

La primera notícia documental de Jaume Ferrer II ho situa a Barcelona el 1430, de procurador de la seua dona Maria, filla del armer Guillem de Teià, amb la qual va vendre unes cases que tenien en la Plaça Nova. És possible que la seua estada en aquesta ciutat, on va conèixer Maria de Teià, es poguera justificar per la voluntat de completar el seu aprenentatge pictòric en algun taller barceloní que, desgraciadament, desconexim. Jaume Ferrer II havia de viure a Barcelona durant alguns anys, aproximadament entre el 1420 i el 1430.

Més tard, Jaume Ferrer II i Maria de Teià apareixen documentats a la localitat de Verdú, entre el 1434 i el 1436, on el pintor realitzava el retaule major de l'església parroquial de Santa Maria. Una vegada conclusa aquesta obra, Jaume i la seva dona, segurament amb dos fills petits, Mateu i Baltasar, tornaren a la capital del Segrià, a la darrerria del 1436, i s'establiren a la plaça de la Cadena. Des d'aquest moment el nostre artista es convertí en un personatge actiu dins del consistori lleidatà, com ho demostra el fet que el 23 de novembre de 1439 l'esmentat Consell municipal li deixà, a ell i al també pintor Pere Teixidor, una sala per "tenir e pintar retaules". Aquesta referència dóna a entendre una possible i puntual col·laboració entre tots dos mestres, de la qual no hem d'extreure conclusions aventurades.

La relació de Jaume amb la Paeria de Lleida i el fet inequívoc d'ésser el millor pintor de la ciutat foren factors determinants per rebre l'encàrrec del Consell de realitzar el retaule de la seva capella privada. Es tracta d'una majestuosa obra que encara avui es pot admirar al Saló del Retaule de l'ajuntament.

És possible que ja des d'aquesta obra Jaume haguera rebut l'ajuda dels seus joves fills Mateu i Baltasar, també pintors, a part d'altres col·laboradors habituals del taller i, tal vegada, d'algun pintor d'excepció, com es pot comprovar a la predel·la d'aquest mateixa peça. En el retaule percebem algunes qualitats estilístiques pròximes a les de Bernat Martorell. Ha documentada la presència de Martorell en la capital del Segre entre el 1441 i el 1442, al qual s'havia encomanat la nova policromia del retaule major de la Seu Vella, i el nou bancal. Bernat Martorell va rebre llavors precisament la col·laboració dels pintors lleidatans Pere Teixidor, Jaume Ferrer II i d'un desconegut Joan Conilles. A l'inici de l'any 1442, el 19 de gener, Bernat Martorell i el miniaturista i prevere Rafael Destorrents, àlies Gregori, van ser els encarregats de pintar també la imatge de la Mare de Déu titular del retaule major.



Jaume Ferrer I, *La Verge i el Xiquet entre dos àngels*. Speed Art Museum (Louisville, Kentucky).

Jaume Ferrer I, *Díptic de la Crucifició*. Col·lecció particular.



Durant el temps que Martorell va treballar a Lleida és de suposar que va mantindre una fructífera relació professional amb altres pintors de la ciutat. Evidentment dins d'aquest ambient hem d'intuir una estreta vinculació entre l'esmentat artista i el taller dels Ferrer.

Poc temps després de tornar de Verdú a Lleida, el 21 de maig de 1437, fou nomenat conseller per l'anomenada mà mitjana. Des d'aquest moment fins al 1461 el nostre pintor es mantindrà lligat estretament als afers socials i polítics de la ciutat. El fet que Jaume Ferrer II fos classificat dins de l'estament de la mà mitjana és indicatiu de la seva nova posició social i, sobretot, d'una situació econòmica folgada, ja que volia dir que tenia uns béns valorats entre 10 000 i 20 000 sous.

L'activitat i l'ocupació de càrrecs de Jaume dintre de la Paeria va continuar entre els anys 1440 i 1441, quan sembla que fou nomenat clavari, una de les funcions més importants del consistori. A la Paeria de Lleida s'assignaven anualment dos clavaris, el major i el menor, que s'encarregaven dels fons comunals.

L'any 1440, a més de ser nomenat clavari, va ser ell, segurament, l'encarregat directe de l'execució d'uns entremesos per a la festivitat del Corpus Christi, que se celebra a Lleida des de la primera meitat del segle XIV i era una de les més importants de la fe catòlica. La processó d'aquell dia era una de les manifestacions més esplèndides del fervor popular, un marc idoni per a exterioritzar els sentiments religiosos de la col·lectivitat. Jaume Ferrer,

clavari de la Paeria, va intervindre en la preparació dels entremesos del seguici del Corpus de 1440, no tant pel seu càrrec municipal, sinó pel seu ofici de pintor. Aquests entremesos municipals, igual que els del capítol, consistien en tres castells de fusta, pintats i ornats, semblants a passos de Setmana Santa que, muntats sobre rodes, seguien la processó espentejats per uns homes. Damunt d'ells es representaven escenes sacres, xicotetes peces teatrals escrites en un llenguatge col·loquial i, fins i tot dialectal, que tenien com a finalitat donar "honor e glòria de Nostre Senyor Déu e alegria del poble".

La vitalitat ciutadana de Jaume Ferrer i la seva implicació en el govern de la ciutat encara li permeteren desenvolupar un altre càrrec important, el de mostassaf, càrrec nomenat anualment pels paers i el Consell de Lleida. Fou mostassaf entre el juliol de 1443 i el maig de 1444.

En aquest període és coneguda la demanda que va fer el síndic de la ciutat a Jaume Ferrer "òlim mostassaf..." perquè havia tret de la llotgeta de l'ofici de mostassaf el retaule de Sant Miquel, que ell mateix hi havia col·locat en un primer moment. Jaume es presentà davant del Consell General i prometé retornar la taula al seu lloc, afegint-li les polseres amb el senyal reial i el de la ciutat, i tot això abans de la festivitat de Santa Maria d'Agost.

La darrera referència de Jaume Ferrer II és del 1461, any en què fou obligat a deixar els afers municipals sense que en coneguem el motiu.

La seva producció pictòrica

D'entre l'obra que s'ha atribuït a Jaume Ferrer II destaca, en primer lloc, els retaules que va fer per a la Seu Vella, que a mitjan segle XV continuava essent un centre aglutinador d'experiències artístiques. El nostre mestre va pintar-hi, segurament, dos retaules que ornamentarien capelles seves: els retaules de Sant Jaume i Sant Blai, obres de les quals només s'han conservat les taules centrals amb els respectius sants titulars, totes dues ara al Museu de Lleida: Diocesà i Comarcal, per bé que la segona s'exposa en una capella lateral de l'església de Sant Llorenç de la mateixa ciutat des del 1940 (MLDC, núm. inv. 10 i 646). El museu lleidatà també custodia l'esplèndida taula central del retaule de Sant Julià (MLDC, núm. inv. 12), que procedeix del desaparegut palau episcopal d'estiu del bisbe de Lleida a Aspa, una localitat propera a la capital.

Jaume Ferrer II mostra en totes aquestes obres una tècnica excel·lent i una interessant captació psicològica pel que fa a les actituds i els rostres dels seus personatges. Un sant Jaume enèrgic, un sant Blai contingut i un sant Julià cavallerós denoten els grans dots artístics del nostre pintor, sense oblidar el retaule de Sant Jeroni, Sant Sebastià i Sant Martí (MNAC, núm. d'inventari 114742-114745), on es posen de manifest, un cop més, la seva mestria i les qualitats tècniques, el gran sentit descriptiu de la composició, l'exultant policromia i, fins i tot, la seva peculiar manera de percebre les diverses tonalitats de la llum.

Entre les obres conservades de Jaume Ferrer II destaquen tres retaules sencers que, per la seva cronologia, ens mostren la trajectòria professional de l'artista.



Jaume Ferrer II, *Anunciació*,
Retaule de la vida de la Mare
de Déu, Església de Santa
Maria de Verdú. Museu
Episcopal de Vic.

EL RETAULE DE LA MARE DE DÉU DE VERDÚ

Entre el final del segle XIV i el primer terç del XV van viure a Verdú Antoni Arnau i la seva muller Caterina Sala, matrimoni ben situat social i econòmicament, que foren promotors de nombrosos beneficis o capellanies de l'església parroquial de Santa Maria de la vila. El 18 de maig de 1421 l'ardiaca de Vic Francesc de Pla, en aquell moment regent de la seu vacant de Vic, concedí als esmentats esposos la llicència per construir l'altar major a la parròquia de Verdú, sota la invocació de la Concepció de la Mare de Déu, altar que devien proveir dels ornaments necessaris i d'indumentària -calze, ara, missal i retaule. No obstant això, no fou fins després de la mort d'Antoni Arnau i de Caterina Sala, produïda els dies 25 i 26 d'abril de 1432 respectivament, que els seus marmessors -seguint les disposicions testamentàries que havien dictat- iniciaren els tràmits per a l'execució del retaule major de l'església de Verdú.

L'obra va ser encarregada en un primer moment a l'escultor Pere Joan, autor, per exemple, del retaule major de la catedral de Tarragona. Però segurament altres encàrrecs més importants, com el nou retaule per a la seu de Saragossa promogut pel recent nomenat arquebisbe Dalmau de Mur, van obligar Pere Joan a renunciar a l'obra de la parroquial de Verdú. Immediatament va ser triat un nou artista per a dur a terme el desitjat retaule dedicat a la Mare de Déu, a pesar que en aquesta ocasió el triat va ser un pintor, Jaume Ferrer II. Des del 22 de novembre de 1434 fins al 5 d'agost de 1436 ho documentem a Verdú, un llarg període de temps que confirma el seu treball en l'elaboració del retaule.

Altres referències situen Jaume Ferrer en aquesta població de l'Urgell juntament amb el seu germà Gaspar. El 25 de maig de 1436 Jaume va reconèixer haver rebut dels jurats de Verdú, Bernat Pagès, Pere Soler, Bernat Salver i Pere Ramon, la quantitat de 271 florins que li restaven per a cobrar dels 10.000 sous que els mateixos jurats s'havien compromés a lliurar a l'escultor de Tarragona, Pere Joan, per la construcció del retaule, obra a la qual aquest va renunciar davant un notari de Tarragona en favor del pintor Jaume Ferrer.

L'estructura del retaule quedava configurada en dos cossos. L'inferior, que identifiquem amb l'actual sòcol de pedra que resta a l'església, i el superior, on es trobava la imatge titular al centre, flanquejada per sis taules a cada costat pintades per Jaume Ferrer II, i distribuïdes segurament en quatre carrers de tres nivells d'alçada cadascun. Les escenes, dotze en total, es conserven al Museu Episcopal de Vic (MEV, núm. inv. 1772-1783) des del 1892, i per la seva iconografia podem dir que el retaule està dedicat a la vida de la Mare de Déu. L'ordenació de les figuracions és la següent: la presentació de la Mare de Déu al Temple, l'Anunciació, el Naixement de Jesús (es tracta de la transposició escenogràfica de l'episodi que Jaume Ferrer I va pintar i signar), l'Adoració dels pastors, l'adoració

dels Reis, la Circumcisió de Jesús, la Presentació de Jesús al Temple, la fugida a Egipte, la Resurrecció, l'Ascensió de Crist, la vinguda de l'Esperit Sant i l'Assumpció de Maria.

El retaule de Verdú exemplifica una altra característica de la producció pictòrica de Jaume Ferrer II que sempre ha sorprès i delectat: el seu sentit descriptiu a la manera flamenca; l'atenció el sentit narratiu de les seues composicions, en les quals sap incorporar hàbilment atractius elements anecdòtics i quotidians que, a la vegada, són primmiradament triats i representats. Etiquetar aquest mestre com un artista hispanoflamenc és comprensiblement arriscat, atesa la complexitat mateixa del terme i la particularitat creativa inherent d'aquest artífex lleidatà, immers en un encreuament de continues influències pictòriques i artístiques. Mostra un interès per a reproduir vertaders espais arquitectònics, com trobem en les altres escenes de la Presentació de Jesús en el Temple, la Circumcisió, l'Adoració dels pastors i, fins i tot, en la Presentació de la Mare de Déu, on supleix la primària utilització de la perspectiva amb un ús correcte de la gradació lumínica i de les tonalitats.



EL RETAULE DELS GOIGS DE LA MARE DE DÉU D'ALCOVER

Aquest retaule és la segona obra documentada de Jaume Ferrer II, deixant de banda les referències indirectes sobre el retaule de la Paeria. De la peça es conserva una àpoca – datada el 20 d'octubre de 1457- de 100 florins que va rebre de mans de Guillem d'Agraç, Joan Erau i Ramon Pere, jurats de la vila d'Alcover, dels 400 que havia de cobrar per a fer-la. Actualment el retaule es guarda fragmentat a les dependències i sales del Museu Diocesà de Tarragona (MDT, núm. inv. 2969). Era format per huit taules principals amb les escenes de l'Anunciació a la Mare de Déu, la Nativitat, l'Adoració dels Reis, el Calvari, la Resurrecció, l'ascensió de Crist, la vinguda de l'Esperit Sant i la dormició de la Mare de Déu. La predel·la, també desmembrada, té quatre taules més xicotetes en què figuren santa Tecla, la Mare de Déu, sant Joan Evangelista i santa Maria Magdalena. A tot el conjunt se li uneix el guardapols, que es custòdia a la catedral de Tarragona i que té els escuts de l'arquebisbe Pere de Urrea, el de la mateixa seu i el d'Alcover. Així mateix, al mateix museu es conserva el gran pinacle central i part del guardapols.

L'obra és dedicada als set goigs de la Mare de Déu, que presideix el conjunt, i a més a més hi ha l'escena del Calvari, que tot i no ser cap goig es representa sovint en els retaules d'aquesta època.

Jaume Ferrer II, *Anunciació*, Retaule dels goigs de la Mare de Déu, Església de Santa Maria d'Alcover (Tarragona). Museu Diocesà de Tarragona.



Jaume Ferrer II, *Nativitat i Adoració dels pastors*, Retaule de Peralta de la Sal. Museu d'Art de Cleveland.

A l'inici del segle XX el retaule tenia un altra distribució. Segurament quan es va concloure l'església nova d'Alcover -el 1630- i la vella va ser cedida a la congregació de la Puríssima Sang, aquesta va remodelar la taula i va afegir en el centre un cambril amb un Crist crucificat, que es tancava amb unes portes que tenien pintures d'algun Ortoneda. Per aquest motiu van traure les dues taules principals i van muntar un altre xicotet retaule. L'obra va ser a l'església vella d'Alcover fins al 1937, moment del seu enderrocament, i més tard, en data incerta, va ingressar al Museu Diocesà de Tarragona.

En definitiva, un elegant retaule, segurament l'última obra que conservem de Jaume Ferrer II, en la qual exhibeix tots els seus coneixements tècnics i l'assimilació de l'art dels millors artistes contemporanis, de Barcelona i d'Aragó, i que el converteix en un dels pintors més eixits bé del segon gòtic internacional lleidatà durant el segon terç del segle XV.

EL RETAULE DE LA PAERIA

L'edifici denominat actualment la Paeria de Lleida no ha estat sempre seu de la Casa de la Ciutat, anteriorment va ser una mansió particular nobiliària.

Mascarell de Sanahuja, al voltant de 1208, va adquirir aquest terreny a l'Església lleidatana. Seguidament, edificà la seva mansió senyorial on la nissaga dels Sanahuja va viure fins l'any 1334, moment de l'òbit de Pere Sanahuja, senyor de les

Borges Blanques. Els seus marmessors testamentaris van vendre l'edifici l'any 1383 als paers de la ciutat per tal de convertir-lo en seu de la seva corporació ciutadana. L'antiga Paeria estava situada al barri de Sant Andreu, la qual, tant per emplaçament com per les dimensions, no responia a les necessitats consistorials de la ciutat, fet que obligava a celebrar les sessions del Consell General a l'església de Sant Joan de la Plaça.

Aquest canvi de seu municipal també responia a una altra necessitat, la de major autoritat i prestigi. En l'edat mitjana es troba a les ciutats un poder municipal preocupat sobretot per una major emancipació davant la potestat real. En aquest sentit, les diverses expressions plàstiques es configuren mitjans per a augmentar el prestigi i la dignitat institucional. La construcció de nous edificis simbolitzen aquesta voluntat de poder.

En aquest aspecte, destaca l'existència de capelles en els edificis institucionals de les ciutats per a la celebració de cerimònies religioses de caràcter privat, és a dir, per a l'ús dels consellers, dels oficials, dels diputats i altres càrrecs. Així, a la Diputació de Barcelona, entre 1432 i 1434, van construir una capella dedicada a Sant Jordi, i a la fi del segle XIV i començaments del segle XV, van bastar una altra a la Casa de la Ciutat de Barcelona.

Continuant amb aquesta promoció artística, que es desenvolupava també en altres ciutats medievals, la Paeria de Lleida transformà la llotjeta del Racional en capella particular a mitjan segle XV. Per a aquest espai litúrgic i devocional els paers encarregaren un retaule al pintor més important en aquell moment a la ciutat, Jaume Ferrer II. Obra que hauria d'anar presidida per la Mare de Déu i els paers.

Des del punt de vista compositiu i iconogràfic, és evident que aquest retaule és el resultat d'una conjuminació de fets polítics i circumstàncies socials concretes que permeteren la creació de l'obra. Efectivament, la taula central recull una disposició dels personatges semblant a aquella que va presentar Lluís Dalmau a la taula de la *Verge dels Consellers* del consistori barceloní i són aquests esdeveniments comunals de la Lleida de la primera meitat del segle XV els que permeteren assimilar la proposta de Dalmau en el retaule de Lleida.

Sens dubte l'èxit de la taula de Dalmau al consistori lleidatà, sens dubte, respon al fet que els consellers de Barcelona i els paers de Lleida compartien interessos i desitjos, i patien una cojuntura sociopolítica similar.

L'any 1443 el Consell de la Ciutat de Barcelona contractava el retaule destinat a la capella del consistori al pintor Lluís Dalmau. La lectura i el significat de la iconografia representada gira a l'entorn de la imatge de la Mare de Déu, com a tron de Salomó (Sede Salomonis), símbol de saviesa. El retaule dels consellers proclama, a més, la perfecció sobrenatural de Maria i es converteix en nunci de la doctrina de la Immaculada Concepció, reconeguda oficialment en el Concili de Basilea (1439). La controvèrsia era intensa entre els defensors de la tesi immaculista, com la monarquia, el consistori municipal i els franciscans, i els detractors, bàsicament liderats pels dominics.

D'altra banda, és evident que Dalmau va recórrer a models formals i iconogràfics eyckians, en inspirar-se en obres com el *Políptic de l'Anyell Místic* (1432, Gant, Catedral de sant Bavó) o la *Verge del canonge Van der Paele* (1434-1436, Bruixes, Stedelijk Museum voor Schone Kunsten), fins i tot en la *Verge del Cancellor Rolin* (c.1435-1437, Paris, Louvre). El coneixement i el gust per l'art flamenc d'alguns consellers de Barcelona, com el cas de Joan Llull (un dels retratats en la taula de Dalmau), paer en cap, armador i ric mercader que l'any 1436 viatjà a Flandes per negocis, facilità i marcà forçosament l'assignació al pintor Lluís Dalmau de l'execució del retaule de la capella del consistori barceloní. Així doncs, Dalmau reunia les qualitats adients desitjables per als consellers; bagatge artístic, capacitat d'interpretació dels models flamencs, condicions que asseguraven una obra radicalment diferent a les conegudes en l'àmbit hispànic, fórmula idònia per suscitar l'admiració dels seus conciutadans.

La representació de la Mare de Déu, sant Andreu i santa Eulàlia en el retaule de la Casa de la Ciutat de Barcelona respon a un culte oficial que el municipi atorgava a aquests sants. Protectora de la ciutat, la Mare de Déu; patrona santa Eulàlia i patró dels dirigents municipals, sant Andreu. La privilegiada relació entre els consellers i els sants patrons representats atorga a la taula un caràcter panegíric dels promotors, es mostren a la ciutadania com elegits i predilectes de la Mare de Déu. Simbòlicament legitimen el poder



Jaume Ferrer II, *Anunciació*,
Retaule de Peralta de la Sal.
Museu d'Art de Cleveland.

assumit, rebent la inspiració i la saviesa divina, i ostenten els atributs morals i intel·lectuals necessaris per exercir el seu càrrec municipal. En definitiva, el retaule de Lluís Dalmau és una obra votiva però també una glorificació i una reafirmació de poder dels mateixos consellers.

En aquella època l'enfrontament entre l'oligarquia i la petita i mitjana burgesia era continu, sense oblidar la pugna pel major control municipal amb el rei Alfons el Magnànim. Una situació que fa entendre l'obra de Dalmau i la necessitat dels consellers, de sublimar per qualsevol mitjà les aspiracions dels ciutadans honrats i de ratificar la immutabilitat de l'ordre establert a la ciutat.

En el cas de Lleida la situació social i política de la ciutat de finals del segle XIV i primera meitat del segle XV és d'una contínua inestabilitat. La ciutat es trobava greument endeutada i aquest fet ocasionava una profunda divisió social. Els donatius en la Corona destinats a sufragar la guerra amb Castella, dissoldre la revolta de Sardenya i les obres municipals havien unflat aquest endeutament. La mà major governava pràcticament el municipi i contínuament eren acusats per la mà menor d'afavorir els seus propis interessos i carregar els impostos al poble.

Tot un seguit d'esdeveniments agreujaren aquest panorama. El 7 de març de 1401 el rei Martí atorgà un privilegi als caps dels gremis de la ciutat o confraries per reunir-se i tractar

les opressions dels membres de la mà major i per buscar solucions, amb la condició de convocar el cort de la ciutat o el seu lloctinent. Però immediatament els dirigents lleidatans i la mà major reaccionaren i apel·laren a l'autorització del 7 de març, advocant un altre privilegi concedit per Pere el Cerimoniós, que prohibia el dret de congregació. Així doncs, el rei Martí l'Humà, el 16 de maig anul·là la seva disposició.

L'any 1402 un ambient socialment insoluble ocasionà un seguit d'avalots i de bregues que causaren una mort i diversos ferits, circumstància que obligà el rei Martí a designar a Berenguer de Montagut com a virrei.

L'any següent continuava la disconformitat per la fórmula utilitzada per resoldre el deute municipal, mitjançant impostos o bé taxes proporcionals a la riquesa de cadascú. Les desavinences entre els diferents estaments lleidatans no desaparegueren. L'any 1412 és elegit Ferran d'Antequera com a rei en el Compromís de Casp. Immediatament la mà menor envià una queixa al nou rei contra la mà major, la qual, segons sembla, produïa despeses desorbitades que el poble sufragava amb impostos elevats.

En aquesta situació de pugna i de confrontació entre les mans pel control del govern de la ciutat, cal entendre el memorial de greuges que la mà menor envià al rei Ferran d'Antequera

l'any 1413. Les acusacions se centraven bàsicament en la mala administració de la mà major i la mala distribució impositiva que suportava el poble. També estaven disconformes amb l'administració de les sèquies. Fins i tot, aportaren un llistat de culpables del mal govern del municipi, evidentment tots membres de la mà major, acusats "tots ells ésser una cosa en destrucció e maltracte de la cosa pública, segons los feyts e esperiència demostre". El que és indubtable són les desavinences i discòrdies socials que a començament segle XV indignaren a la ciutadania lleidatana.

En aquest panorama cal situar l'encàrrec per part del Consistori lleidatà d'un retaule per a la seva capella. És prou evident que els paers lleidatans conegueren l'obra contractada pels consellers barcelonins amb el pintor Lluís Dalmau. Són dos retaules resultat d'un mateix sentiment compartit per les dues institucions bessones, unes aspiracions semblants, i uns desitjos idèntics. Per damunt de tot, la legitimació d'un poder establert que es trobava en perill. Un i altre retaule es configuren objecte propagandístic del consistori, un element més de les nombroses manifestacions públiques del seu poder i prestigi, com les celebracions litúrgiques o espectacles parateatral. En aquest sentit, és il·lustratiu el fet succeït l'any 1485 arran de la processó del Corpus a Lleida. Els paers eren elegits dotze dies abans d'aquesta festivitat, aquest moment s'aprofitava per encarregar i fer-se noves gramalles encarnades que orgullosament exhibien pels carrers de Lleida. L'any 1485, davant la impossibilitat de trobar el teixit adequat, demanaren el trasllat de la festivitat al dia de sant Joan. Fins aquest punt arribava l'arrogància i la vanaglòria dels dirigents, preocupats, obsessionats i ofuscats per la seva imatge pública, la seva dignitat personal i el lluïment institucional.

Pel que fa al retaule de la Paeria no es coneix, com en el cas de Barcelona, el contracte de l'encàrrec i tampoc, doncs, les diferents clàusules que informarien d'elements interessantíssims per a l'estudi de l'obra. A més del programa iconogràfic que s'hi devia representar i els materials i colors que calia utilitzar, hi ha altres aspectes que queden reflectits en aquests documents. Recordem com els consellers de Barcelona volien plasmar els seus retrats en el seu retaule: "E seran los dits Consellers effigiats segons proporcions e habituts de lurs cossors, ab les façs axi propies com ells vivents les han...", com constata el contracte signat amb Lluís Dalmau. Aquest realisme és el que possiblement també desitjaven els paers lleidatans, però la capacitat retratística de Jaume Ferrer no era la de Dalmau. Amb tot, el pintor lleidatà intenta individualitzar cadascun dels paers amb més o menys fortuna, però la voluntat és palesa i els resultats acceptables.

Respecte a la tipologia del retaule és indubtable l'originalitat de Dalmau amb la seva proposta i el trencament amb la tradició. Una tradició que segurament els paers lleidatans no estaven disposats a abandonar, preferiren continuar amb un retaule estructurat en carrers i banc i ornat amb abundant daurat.

No obstant això, encara es troba una altra similitud entre les dues ciutats, entre els dos consistoris, en l'hora de contractar l'obra, l'elecció del seu autor. Els consellers de Barcelona volien "lo millor e pus apte pintor que encerchar e trobar se pogués" i van trobar Lluís Dalmau. Es pot creure que els paers de Lleida van seguir el mateix criteri, encarregar el retaule de la seua capella municipal al millor pintor de la ciutat, que no va ser un altre que Jaume Ferrer II.



Jaume Ferrer II, *Sant Jeroni*,
Retaule de sant Jeroni. Museu
Nacional d'Art de Catalunya.

DOCUMENTACIÓ, DATACIÓ I AUTORIA DEL RETAULE: RAONAMENTS I PROPOSTES

L'autoria del retaule del consistori lleidatà ha estat consignada per raons estilístiques i no pas pels documents conservats de l'obra. Actualment, la documentació localitzada a l'Arxiu de la Paeria de Lleida de mitjan segle XV es redueix, únicament, a dues notícies que tenen com a protagonista el pintor Jaume Ferrer. Les dues perceptiblement ambigües a l'hora de relacionar-les amb el retaule conservat.

La primera notícia és del 23 de novembre de l'any 1439. Se cita novament perquè interessa remarcar que es tracta de la primera referència d'una activitat pictòrica que Jaume Ferrer, en aquesta ocasió juntament amb el pintor Pere Teixidor, duu a terme a la Paeria de Lleida. Cal recordar que el Consell General de la ciutat deixa una estança als dos pintors perquè puguin tenir i pintar retaules. D'aquesta succinta nota als llibres del Consell General no se'n pot extreure gaires conclusions amb total seguretat. L'execució d'alguna obra seria factible, en una puntual associació entre els dos pintors. Però no queda tan clar que la possible obra fos precisament el retaule de la Paeria, no només per qüestions estilístiques a l'hora d'acceptar la participació de Pere Teixidor en aquest retaule, sinó per la cronologia tan avançada.

La segona notícia localitzada a l'Arxiu Municipal, datada l'any 1444, és una demanda presentada pel síndic de la ciutat a Jaume Ferrer "olim mustasaf" ("el que havia sigut mostassaf"), per treure el "retaule de Sant Miquel" que anteriorment "havia posat en la llotgeta del dit ofici". Jaume es presentà davant el Consell General i va prometre tornar el retaule al lloc on estava i, a més a més, faria ("fara", al document) els guardapols amb l'heràldica del rei i de la ciutat, tot abans de la festivitat de la Mare de Déu d'agost. Amb aquesta actitud del pintor el síndic retirà la demanda.

El document aporta unes quantes dades, encara que insuficients i a la vegada massa confuses per treure conclusions rellevants. En primer lloc, es verifica que Jaume Ferrer, pintor, fou mostassaf de la ciutat, com ja ha quedat exposat anteriorment, amb altres referències documentals. En segon lloc, un altre punt a tractar és el citat retaule de sant Miquel. És aquest retaule el que actualment conserva la Paeria?, no sembla probable. Certament, en una de les taules laterals del retaule, la dreta, està representat sant Miquel, així doncs podríem fer-nos una altra pregunta: és possible que el "retaule de sant Miquel", que recordem encara no tenia guardapols, fos la taula lateral conservada avui al conjunt?

Retornant al document de l'any 1444, segons el text, Jaume Ferrer, en un primer moment, havia posat el retaule de sant Miquel en la llotgeta de l'ofici de mostassaf. Ell podria ser-ne l'autor, però si es continua llegint la notícia aquesta diu que el pintor és compromès a tornar

l'obra al seu lloc i "quey farà los guarda polses...". Es pot entendre, doncs, que ell mateix pintaria l'esmentada peça. En tot cas, caldria conèixer quan havia pintat i col·locat el retaule documentat. Els llibres dels Consells Generals del Municipi no en donen cap senyal, tot i que cal remarcar que falten els que comprenen les legislatures o anys 1438-1439, 1442-1443 i 1443-1444. Aquestes llacunes documentals són bastant significatives, perquè els dos anys anteriors a la notícia en qüestió resten buits, moment en què Jaume podria haver realitzat l'esmentat retaule de sant Miquel. Fins ara, s'ha parlat indistintament de retaule o taula de sant Miquel, però sembla que no era una obra semblant al retaule conservat de la Paeria, amb tres carrers i banc, massa gran, si es considera la facilitat amb què, en aquest cas, Jaume Ferrer el canvia de lloc. No se sap on va portar aquest retaule, ni perquè n'hi havia excepte la llotgeta del mostassaf.

Mentre tot això s'esdevé a Lleida, a Barcelona Lluís Dalmau està a punt de concloure la Verge dels Consellers. Una obra que, de ben segur els paers de Lleida ràpidament aplaudirien i els inspiraria una obra semblant per a la seua capella de la Paeria.

A no conservar-se els llibres dels Consells Generals de l'any 1445, no hi ha cap referència que situe cronològicament el moment en què els paers de la ciutat van encarregar el retaule a Jaume Ferrer per al seu espai devocional. Possiblement, el mateix any Jaume iniciava l'obra. Un retaule amb la Mare de Déu i els paers en la taula central, inspirada en l'obra de Dalmau, i als costats: a la dreta sant Jordi i a l'esquerra sant Miquel, tal vegada aquesta última taula era aquella que documentada en 1444. J. A. Tarragó Pleyan en una publicació dedicada a la Paeria de Lleida va comentar del retaule actual que "es casi seguro dadas las características que ofrece, que "este retaule", sufriera una modificación posterior tratando de ampliarlo". Aquest comentari ve suscitat per les diferents mans que s'observen en l'obra, però la idea més factible és que es tracta bàsicament d'un retaule amb la participació del taller de Jaume Ferrer. Això no obstant, no invalida el fet que alguna taula hagi estat aprofitada d'un altra obra anterior, o bé que un retaule de dimensions més reduïdes, cronològicament anterior al conservat, (i que podria ser el de sant Miquel que surt a la documentació), fora ampliat amb el desitg d'imitar el discurs panegíric del retaule de Dalmau als consellers de Barcelona.

Per tot plegat, queda clara la dificultat manifesta de la articulació cronològica entorn al retaule avui conservat a la Paeria de Lleida, igual que sembla quedar clar que el retaule de sant Miquel documentat no es conserva.

Per concloure sobre el tema de la cronologia, creiem que el retaule conservat a la Paeria, concebut com a tal conjunt, fou realitzat al voltant de l'any 1445-1446.

Comprovada l'ambigüitat de les notícies conservades i la discutida datació del retaule de la Paeria, no és menys problemàtica l'autoria de l'obra, encara que generalment s'accepta el mestratge de Jaume Ferrer. Cal dir que fou encertada l'autoria proposada pel Dr. Joaquin Yarza al catàleg de l'exposició dels Jocs Olímpics; on a l'estudi del retaule es consignava com artífex "Jaume Ferrer i col·laboradors". Certament, no només hi va participar Jaume Ferrer, també membres del seu taller i potser algun col·laborador d'excepció. S'ha arribat a entreveure la mà de dos o tres artistes. La Dra. Rosa Alcoy l'any 1991 va admetre la



Jaume Ferrer II, *Sant Blai*,
Retaule de Sant Blai, Església
d'Algaió (Osca). Museu de
Lleida: Diocesa i Comarcal.

presència, almenys, de dos artistes, un d'ells hauria pintat les escenes del *Naixement*, *Epifania* i *Baró de Dolors* de la predel·la, mentre que un altre pintor s'hauria encarregat de l'*Ascensió*, la *Pentecosta* i la *Dormició de la Mare de Déu*. Poc temps després el Dr. Joaquin Yarza advocava també per la participació i diferenciació de dos artistes. Respecte de la predel·la observà novament la diferència entre els plafons del *Naixement*, l'*Epifania* i la *Ressurrecció* d'una banda i els de l'*Ascensió*, *Pentecosta* i *Dormició*, d'altra. El pintor encarregat de la primera part podria també atribuir-se-li l'*Anunciació* i el *sant Jordi*, però no la *Crucifixió*. En aquest cas, reconeix l'estil de Jaume Ferrer a les taules de la part dreta de la predel·la. Al mateix temps el Dr. Yarza pensa que certs detalls iconogràfics cridaners, no coneguts anteriorment a les terres de Lleida, tenen la seva explicació en una possible col·laboració externa d'un artista "de procedència aliena a la ciutat", com diu textualment, que mostra el ressò de l'obra de Bernat Martorell.

Recentment, la Dra. Rosa Alcoy ha distribuït novament l'autoria del retaule en tres intervencions diferenciades. A part de la mà responsable de Jaume Ferrer i del seu taller, una tercera pintà, almenys, les escenes de l'*Epifania*, la *Ressurrecció* i el *Baró de Dolors*. No reconeix en aquesta tercera mà el pintor Bernat Martorell, però no descarta una estreta col·laboració amb ell.

Les apreciacions estilístiques esmentades són prou evidents i és cert que hi ha una participació important de taller, però caldria afegir algunes matisacions al respecte. Sembla que les taules amb sant Miquel i la central de la *Mare de Déu*, *el Nen i els paers*, són més properes a l'estil que coneixem de Jaume Ferrer. El rostre fi, suau, afeminat de l'arcàngel també es reproduïx a la taula de *Sant Julià d'Aspa* (MLDC) o al sant Sebastià i sant Martí del *Retaule de sant Jeroni* (MNAC). D'altra banda, les escenes de *Sant Jordi*, l'*Anunciació* i la *Crucifixió* de la

Paeria volen, en certa manera, imitar la dolçor i delicadesa dels semblants de Jaume Ferrer, peces que tenen un elevat grau de participació de taller, potser obra de Mateu, Baltasar –fills de Jaume– o d'un altre. Una mà, aquesta darrera, (o mans) que es poden resseguir en altres obres. Per exemple al Calvari del *Retaule de sant Jeroni*, anteriorment esmentat, així com a la predel·la (col·lecció Ibercaja), o en un altre *Calvari* de grans dimensions que es troba al Museu Nacional d'Art de Catalunya, que formava part d'un retaule desconegut.

La tercera cooperació assenyalada en el retaule de la Paeria, localitzada en la predel·la, mostra uns estilemes o trets molt propers a l'obra de Bernat Martorell, la qual cosa no vol dir que aquest en sigui l'autor.

El cert és que és difícil en un taller com el dels Ferrer de Lleida, delimitar la personalitat artística de cadascun dels membres de la nissaga, Jaume, Mateu, Baltasar, Gaspar (?), i els possibles col·laboradors. Més encara quan es mostren tan receptius, almenys Jaume Ferrer II, a noves formes d'expressió, i modifiquen o adapten la seva personalitat als nous temps, comandats sempre per grans talents: Lluís Borrassà, Bernat Martorell i Jaume Huguet.





DESCRIPCIÓ DEL RETAULE

El retaule està format per tres cossos o carrers, amb dues taules o escenes cadascun, més un banc o predel·la configurada per set compartiments.

El carrer central és de més alçada i amplada, la taula principal representa la *Mare de Déu amb el Nen i els quatre paers* (190 x 110 cm.) i al damunt, coronant el retaule, la *Crucifixió* (82 x 100 cm.). Al cos esquerre trobem *Sant Miquel* (162 x 80 cm.), amb la taula cimera de *l'àngel de l'Anunciació* (82 x 80 cm.), escena que continua al carrer dret amb la *Mare de Déu anunciada* (82 x 80 cm.), situada damunt del compartiment de *Sant Jordi* (162 x 80 cm.), a la vora de la taula principal.

La predel·la (80 x 300 cm.) està subdividida en les escenes següents: *Naixement i Adoració dels Pastors, Epifania, Ressurrecció, Baró de Dolors, Ascensió, Pentecosta i Dormició de la Mare de Déu.*

Encara conserva quasi tot el guardapols. Uns àngels flanquegen la *Crucifixió*, dos escuts de la ciutat coronen els carrers secundaris mentre que als laterals del retaule hi ha quatre sants, dos a cada costat, a l'esquerra sant Francesc i sant Agustí i a la dreta sant Domènec i sant Jeroni. Cadascuna de les taules estava coronada o sobremuntada per un dosser, que només conserven actualment els carrers laterals i l'escena central de la predel·la, a pesar que per unes fotografies antigues se sap que abans de l'any 1936 es mostraven els dossers de les tres escenes centrals.

Les característiques tècniques del retaule són les habituals en aquesta època, això és la tècnica mixta, oli i tremp d'ou, els daurats a l'aigua, brunyits, cisellats i llamats. El suport són taules de fusta de pi, no massa freqüent en la pintura catalana del segle XV que, normalment, utilitza fusta de començar el dia, bedoll o d'arbres fruiters. La tècnica utilitzada al daurat és la crida d'or tirat a l'aigua.

La Mare de Déu amb el Xiquet entre els arcàngels sant Miquel i sant Gabriel i els quatre paers de la ciutat

És la taula central que presideix el retaule. Escena que, com ja hem comentat, té la seva comparança i inspiració a la *Verge dels Consellers* de Lluís Dalmau.

La Mare de Déu està assegurada al centre de l'escena, entronitzada i coronada. Un nimbe daurat de grans dimensions circumda el seu cap, on es pot llegir en una ampla sanefa i en relleu el següent text: "AVE MARIA GRATIA [PLENA] DOMINUS". La postura frontal del seu rostre, la seva mirada i la llarga cabellera infonen respecte. El Nen es manté dempeus, al genoll dret de la seva mare, vestit amb un pany que li creua el cos de l'espatlla a la cintura. Mira de costat i sembla que vol ensenyar a l'espectador el filacteri que sosté amb la Mare de Déu, que diu: "BEATI QUI FACIUNT IUSTITIA", que vol dir "benaurats els qui administren justícia". Veritable justificació de l'obra, perquè en descobreix el caràcter polític, per davant fins i tot del religiós, ja que els paers busquen en la protecció divina de la Mare de Déu, arcàngels i sants l'apologia moral i social del seu poder i govern municipal, tan qüestionat i controvertit en aquell moment. El treball i la riquesa ornamental del mantell de la Mare de Déu són realment sorprenent. Predominava el color blau, però actualment és un blau-verdós per l'alteració de la composició química del pigment. El teixit està estampat amb un brocat daurat molt minuciós i la sanefa del contorn exhibeix uns motius decoratius vegetals amb la tècnica anomenada estofat.

Els plecs elaborats, marcats i sinuosos, creen una sensació de volum, evocadors d'un lirisme decoratiu en sintonia amb l'encàrrec d'economia folgada que només busca l'impacte social de la seva exhuberància.

A la dreta de la Mare de Déu es troba dempeus l'arcàngel sant Miquel, patró de Lleida, que duu a la mà dreta un estendard amb la bandera de la ciutat, en lloc de la creu que és més comú. Damunt de la tela el camp d'or (groc), amb dos pals de "gules" (vermells), on destaca el brot vegetal, "sinople" (verd) amb les tres flors de lis als extrems de "plata" (blanc). L'altra mà, l'esquerra, paternalment recolzada damunt el cap d'un dels paers que estan agenollats davant de l'arcàngel. Sant Miquel vesteix una armadura platejada, amb la tècnica de l'aigua, brunyida i decorada amb color per destacar les articulacions, amb una creu grega daurada al pit i ricament ornada. Envoltan el pectoral i els punys una filera de perles precioses. Com a arcàngel que és, exhibeix unes ales de plomes precioses en què predominen els colors roig i verd. El rostre de sant Miquel es dirigeix cap al Xiquet, amb una mirada perduda, al mateix temps que deixa veure el seu cabell ros i rinxolat subjectat per una gran diadema roja amb una pedra preciosa en el centre.

L'altre arcàngel, Gabriel, es mostra en una actitud similar a l'anterior. Deixa una de les seues mans damunt del cap d'un paer, mentre que amb l'altra sosté un ram de atssuzenes. Vist una dalmàtica amb brocat de color blau molt clar i les formes de les fulles són d'un rosa pàl·lid i a la costura de les mànegues i a les voreres destaquen unes grans sanefes daurades, amb decoració vegetal realitzada amb la tècnica de l'estofat. Com a sant Miquel, l'arcàngel Gabriel és un personatge representat jove, imberbe, amb cabell llarg i ros.



Davant la Mare de Déu, en un primer terme apareixen els quatre paers de la ciutat de Lleida, dues a cada costat. Agenollats i en actitud orant, amb les mans juntes i dirigint la seua mirada cap a la Mare de Déu i el Xiquet. Porten l'elegant gramalla (toga o túnica), roja en la seua part exterior i blanca a l'interior, que contrasta i crea un eficaç joc cromàtic amb els colors blaus i verds que predominen en la resta de l'escena. Els rostres dels paers evidencien una clara voluntat de retrat però, com ja hem assenyalat, estan més ben resolts els paers de l'esquerra, amb uns trets més marcats i definits.

La identificació dels paers no és gens segura. D'una banda, a la documentació dels Consells Generals de l'Arxiu Municipal, en què salen referenciades totes les sessions realitzades pels paers i consellers de la ciutat, falten els llibres compresos entre juny de 1445 i maig de 1460 i alguns anteriors. De l'altra banda, encara que per diferents tipus de documentació es poguera conèixer els paers d'aquest període, no se sap amb precisió la cronologia exacta de l'execució del retaule de la Paeria i, per tant, no es podria assegurar qui són els paers representats que van encarregar el retaule.

El laboriós entramat ornamental realitzat amb temes vegetals ocupa novament tot el fons superior de la taula, a excepció d'una franja vertical central que ocupa un terç de l'escena, on el pintor representa un ric brocat vermell i groc. Aquesta ornamentació és un pretext per ressaltar el paper central de la Mare de Déu. La part inferior de la taula l'ocupa un paviment escatat de tons grisos i blaus que permet crear una aparent sensació de perspectiva. S'hi alternen rajoles llises i fosques, que imiten les vetes del marbre, i també d'altres amb un rombe blanc inscrit amb motius vegetals blaus, a semblança de la ceràmica de Manises.











Sant Miquel Arcàngel

És una de les escenes més admirables del retaule de la Paeria. Elegant i majestuosa la figura de sant Miquel presenta un semblant suau i impassible, de cabell ros i arrissat i energia continguda. El seu nom significa “Qui com Déu”, és el príncep dels àngels i guanyador de Lucifer. Protector de l'Església, invocat en les temptacions i en l'hora de la mort.

Des d'un punt de vista iconogràfic representa la pesada de les ànimes o la *Psicostasia*. L'Arcàngel sosté en la mà esquerra la balança. En un dels plats apareix una petita figura humana nua, símbol de l'ànima de l'acusat, que graciosament intenta fugir de les urpes del maligne, que amb una de les seves mans intenta agafar-la.

De manera fraudulenta el diable se situa damunt de l'altre plat, intentant desnivellar la balança al seu favor, però sant Miquel defensa amb justícia la maniobra, i s'inicia una rivalitat, l'arcàngel colpeja la seua llança sobre el rostre del maligne. El dimoni apareix representat voluntàriament grotesc, absurd i rialler, amb quatre cares més, una en el pit i una altra al ventre, així com en el genoll i al muscle, sense oblidar el caràcter membranós dels peus i les ales. Un ésser que dona aprensió, en el seu cos predominen, per aquesta condició diabòlica, els colors marró i verd. La seua morfologia és un arquetipus que altres pintors desenvolupen i que a Lleida es troba també, per exemple, en una de les taules laterals del Retaule de sant Pau eremita i sant Antoni Abad del Museu de Lleida, atribuïda a Jaume Ferrer I, concretament en l'escena dels turments d'aquest últim sant.

La figura de sant Miquel destaca per la seva sumptuositat, vesteix una imponent armadura que assumeix un significat no només bèl·lic sinó també lúdic, de bellesa i elegància. Jaume Ferrer utilitza la textura metàl·lica de l'armadura per practicar reflexos lumínics sobre aquesta superfície. Efectes que també sorgeixen de les pedres dels enormes fermalls que porta l'arcàngel al pit i que subjecten l'espectacular capa vermella, que en la seva part inferior es desplega en dinàmics plecs trencats. La sanefa de la capa tampoc passa desapercibuda, adornada amb abundant pedreria; dues fileres de pedres blanques que assenyalen l'amplada amb la intercalació d'altres de blaves de més grandària. El fons daurat i gofrat ajuda a destacar unes ales imponents, compostes per plomes de gall dindi.







Sant Jordi

En aquesta taula es representa al patró de Catalunya, Sant Jordi. Figura com a cavaller, muntant un cavall blanc i armadura de l'època. L'episodi és un dels més coneguts i representats, sant Jordi matant el drac.

El drac alat es recaragola per la ferida de la llança que li ha impactat en el coll, la trenca amb una de les seues urpes i amb l'altra agafa una de les potes del cavall. Al mateix temps, sant Jordi, branda la seua espasa, l'alça i es prepara per a atacar novament el drac. L'actitud del cavall, alçant-se sobre les potes posteriors, confereix a l'escena un particular dinamisme que s'uneix a la postura del genet. El predomini de les línies corbes transmet una sensació de dinamisme, de lluita, de vida i mort; tal com succeeix amb la llarga i enroscada cua del drac, que sembla una serp, l'ala, el coll contret per la ferida, les potes del cavall, i la postura del sant. El drac té capacitat de volar, cresta, boca xicoteta i cua on resideix la seua força, com va descriure sant Isidoro de Sevilla en les seues *Etimologies*.

Continuant amb l'escena, darrere de sant Jordi i el drac, que estan en primer terme, apareix a certa distància la princesa i al fons la ciutat de Silca, segons narra la llegenda d'or. Ciutat de la província de Líbia, situada al costat d'un gran llac on vivia un drac que aterrava els habitants de Silca. Havien intentat matar-lo, sense fortuna, suportant una pudor pestilent que infestava tota la ciutat. Per tranquil·litzar la bèstia li donaven cada dia dues ovelles, animal que es pot advertir en l'escena homònima del retaule de la Verge i sant Jordi de Lluís Borrassà, on al costat de la princesa trobem una ovella. En quedar-se gairebé sense ramat la ciutat, es va optar per entregar només una ovella i un habitant.

L'episodi principal de la llegenda de sant Jordi que es representa més sovint és el moment en què, per sorteig, és escollida la filla del rei per alimentar el drac. El seu pare, elegantment vestit, la beneeix metre que ella es dirigeix cap al llac. En aquest moment arriba sant Jordi a la ciutat i, informat de la tràgica situació, es dirigeix al galop tirat on està la bèstia i la fereix greument. La ciutat apareix al fons, emmurallada i plena de nombrosos personatges que s'hi aboquen per observar el tràgic i infeliç sacrifici, com si es tractés d'un espectacle. Molts exemples recullen aquest episodi: un brodat d'Antoni Sadurní, que es troba a la Capella de sant Jordi del Palau de la Generalitat de Catalunya, o també la coneguda taula de Pere Niçard, pintada per a l'església de sant Antoni de Pàdua de la ciutat de Mallorca, actualment al Museu Diocesà d'aquesta ciutat, tot i que la seva cronologia és aproximadament de l'any 1470, posterior al retaule de la Paeria.

La composició de la taula de Jaume Ferrer, encara que no és nova, si que aporta uns elements i particularitats remarcables. Segurament, la seva situació dins l'estructura del retaule de la Paeria, va condicionar que el cavall i el sant estiguin representats en direcció contrària a l'habitual. Les altres escenes laterals també centren o dirigeixen els personatges cap a l'escena principal. D'altra banda, Jaume Ferrer procura donar més opcions de mobilitat a sant Jordi, aquest no apareix amb la llança a la mà en el moment de més intensitat sinó una vegada ja ha passat, disposant-se a continuar la lluita amb l'espasa.

La ciutat, que ocupa la part superior de la taula, recull una tipologia pròpia de les existents al nord d'Europa. Jaume Ferrer es recrea en multitud de detalls, com en els escuts que



trobem en els extrems de la porta d'accés a la ciutat; en els ànecs que serpentegen pel riu que voreja el recinte emmurallat i intenta treballar la perspectiva mitjançant una estudiada ubicació dels elements arquitectònics. La policromia, amb l'alternança de colors: salmó, vermell, groc, gris i blau, confereix a aquesta imatge, del conjunt urbà gairebé palatí, un atractiu i una bellesa admirables. Sobretot, destaca l'absència del daurat que sempre acompanya les obres de Jaume Ferrer. En aquesta ocasió, s'opta pel blau del cel per substituir el fons auri, trencant la tradició medieval en favor de la influència paisatgística flamenca. Amb l'objectiu de destacar certs elements decoratius Jaume Ferrer augmenta les dimensions d'alguns objectes, els magnifica perquè siguin especialment perceptibles a l'ull de l'espectador, mostrant la riquesa i esplendor ornamental. Així, per exemple, s'observen els fermalls que el sant duu al pit, els objectes metàl·lics de les brides del cavall, utilitzant també el daurat en relleu en els esperons i l'empunyadura de l'espasa.

La princesa, una petita figura propera a sant Jordi, apareix amb una túnica blava i un mantell vermellós que exageradament s'expandeix per terra amb tot un seguit de plecs trencats. En definitiva, tota la composició aconsegueix una gran delicadesa en el dibuix i una notable vivesa de color. Els rostres, el cavall, el drac, mostren una suavitat en el modelat dels seus volums i un enriquiment cromàtic, que confereixen a aquesta taula un particular impacte visual respecte a la resta del retaule.







La Verge de l'Anunciació

L'escena de l'Anunciació es desenvolupa en el retaule de la Paeria en dues taules, situades a la part superior dels carrers laterals i flanquejant la taula del Calvari. La primera, la de la part esquerra, presenta a l'Arcàngel de l'Anunciació, mentre que en l'altra apareix la Verge de l'Anunciació. Episodi que es narra l'Evangeli canònic de sant Lluc (1, 26-28). Altres detalls de l'art cristià van ser extrets dels evangelis apòcrifs, concretament del protoevangeli de Santiago i de l'evangeli de la Nativitat de la Verge, que foren vulgaritzats a l'Occident pel *Speculum Historiae* de Vicent de Beauvais i per la *Llegenda d'Or* del franciscà Iacobus de Vorágine. Sense oblidar la influència en la iconografia bizantina de l'evangeli Armeni de la infantesa de Jesús.

Gairebé podríem dir que l'escena ha estat dividida en dues parts, que han estat separades després de pintades, ja que hi ha una evident continuïtat escenogràfica entre les dues taules. La Verge se situa a l'interior d'una estança des d'on s'accedeix a un pati a través d'una porta amb arc conopial on es troba l'arcàngel.

L'habitació on apareix la Mare de Déu del retaule de la Paeria, recollida en actitud de pregar, és una excel·lent mostra d'un ric repertori d'objectes, dins d'un ambient càlid, detallista i íntim. Així, conserva entre el mobiliari la mateixa tipologia de seient o cadira, situat darrere la Verge, que aquell que figura en l'escena homònima del retaule de Verdú, fins i tot es manté una mateixa posició. Alguns objectes es repeteixen, com el delicat treball de les vetes de la fusta dels mobles i els nombrosos objectes de l'escriptori, descrits minuciosament. L'artista aprofita la paret del fons per a situar una prestatgeria, excusa perfecta per a omplir-la també de diversos estris. L'anècdota predomina per damunt de tot. Veiem un interior que, a més, afavoreix l'aparició en escena d'una caixa de fusta, situada darrere la cadira i davant una cortina blavenca que interromp la visió de tota l'estança. Un senzill, però interessant, enteixinat conforma el sostre interior, molt visible pel seu intens color roig, que singularment serveix per a crear la sensació de profunditat de l'habitable; ja que el paviment, on s'alternen rajoles rosades, de color marró i blanques amb decoració vegetal a l'interior, no transmet, per la seua configuració, cap sensació de perspectiva. Es produeix una estranya il·lusió òptica dels objectes i dels personatges que semblen gravitar en l'espai. Al costat del pitxer de lliris, element important d'aquesta iconografia i símbol de la puresa de la Verge, apareix un recipient metàl·lic al costat del qual un ocell beu l'aigua cristal·lina, que tímidament reflecteix el blau del cel darrere la finestra. En sintonia amb aquesta curiosa i simpàtica escena, hi ha una altra protagonitzada per un gat que es troba al balcó, al qual s'accedeix des de l'habitació. El gat, arraulit, intentant sigil·losament acostar-se a un rosegador que apareix en un dels costats de la porta d'accés. El paviment és de rajola en forma d'espiga i a l'extrem del balcó s'alça una elegant i esvelta columna que subjecta un sostre, amb el fust en espiral, base i capitell. D'altra banda, per la porta d'aquest balcó, es pot observar un paisatge que ens allibera de l'ambient recarregat de l'interior. Un paisatge format per una ciutat emmurallada, on s'accedeix per un camí que ix d'entre uns arbres. Dins d'aquest repertori escenogràfic la Verge agenollada, amb les mans juntes i en actitud orant, rep l'anunciació de l'arcàngel sant Gabriel. Davant la Verge apareix el colom, símbol de l'Esperit Sant, amb nimbe crucífer.







L'Arcàngel Gabriel

A l'altre plafó, al cim del carrer esquerre, apareix l'arcàngel representat de forma peculiar. Hi ha un intent de dirigir el paviment cap a un punt de fuga definit, però resta trencat per un mur de mitja alçaria on hi ha practicades unes obertures amb arcs de mig punt, com a espitlleres, per on es poden veure uns xiprers. L'àngel exhibeix una postura similar a la del seu homònim del retaule de Verdú. Els plecs de la túnica caiguda consoliden les millores introduïdes formalment, procedents de les experiències septentrionals que conviuen, no s'ha d'oblidar, amb les autòctones; com per exemple el daurat de la part superior -gofrat- que respon a unes necessitats de signe simbòlic i religiós. L'àngel subjecta amb la mà esquerra un filacteri amb la següent inscripció: "AVE MARIA GRATIA PLENA DOMINUS TECUM BENEDICTA TU IN MULIERIBUS". Sobre aquesta figura sorgeix, d'entre els núvols vermellencs, el rostre del Pare Etern que assisteix a aquest moment crucial, des del punt de vista doctrinal en l'economia, de la salvació. La part superior de la taula està decorada amb un daurat ornamental, i l'estofat de motius vegetals, tan usual a les obres d'aquest pintor. L'arquitectura construïda en aquesta escena, amb gran teatralitat, ens dóna un marc secundari a l'acció narrativa principal.

Després de l'observació detinguda de les escenes esmentades, la noció de versemblança que es pot captar, mitjançant tot el cúmul d'elements i formes de resoldre l'episodi narratiu en la seva totalitat, s'identifica clarament amb l'intent de descripció particular i versemblant de les figures. La prioritat pels detalls, pels objectes, dins la composició entronca amb els ideals figuratius de la pintura flamenca del segle XV.

Sens dubte, la pintura hispana no arriba al nivell desenvolupat per la pintura nòrdica, però és admirable la recerca contínua de la quotidianitat per mitjà d'aquesta pràctica de mimetisme dels objectes.

La tipologia del retaule de la Paeria i de les escenes dividides procedeix del món valencià, on destaca el *Retaule dels Sagraments*, també conegut com el retaule de Fra Bonifaci Ferrer, pel fet que fou qui el va encarregar. Està format de la mateixa manera per tres carrers, els laterals en una única taula, com a l'obra lleidatana: la caiguda de Saulo en una i el bateig de Crist en una altra; cadascuna coronades per una escena, a l'esquerra, l'arcàngel Gabriel i a la dreta, la Verge.







La Crucifixió

La taula corona el carrer central i tot el retaule de la Paeria. Sens dubte, és el tema central de la iconografia cristiana, aquesta representació ocupa l'eix central del cor de les esglésies, el centre del rerecor o el vitrall axial del presbiteri. Per tant, és lògic que en aquest retaule que estudiem ocupi aquest lloc.

Crist apareix representat mort, peculiaritat iconogràfica que es desenvoluparà a partir del segle XI. Abans es representava viu, triomfal, substituint la corona d'espines per una diadema reial. No obstant això, sembla que la narració de l'Evangelí segons sant Joan (19, 23-37) es va reemplaçar per l'Evangelí de sant Mateu (27, 32-50). Fet que, des del punt de vista teològic, es pot explicar perquè la mort de Crist va ser un acte de la voluntat divina abans que un procés orgànic.

Cap a finals de l'Edat Mitjana preval la Crucifixió com un gran espectacle davant el qual només es presenta Maria Magdalena, agenollada al peu de la creu, la Verge i sant Joan. Cal tindre en compte la influència que van poder exercir els actes sacramentals de la Passió, com ocorre també amb l'escena de l'Epifania. La iconografia ha destacat de manera primerenca les dues figures del Bon i el Mal lladre, a Dimas i a Gestas. D'una banda, tots dos es diferencien de Crist per la forma de la creu, la de Crist de travessers rectangulars, i de simples troncs sense treballar les dels lladres. Crist unit a la creu amb claus i els lladres amb cordes, els braços del primer estesos i els dels malfactors es retorcen i passen per darrere del tronc transversal. D'altra banda, també es van utilitzar fórmules per a distingir els lladres. Dimas, el bo, se situa a la dreta de Crist, normalment jove i imberbe, encara que en aquesta ocasió mostra una fisonomia similar a la de Crist, amb una barba de dies i els dos ja amb els ulls tancats, morts. El mal lladre, per part seua, encara desafia la mort i amb els ulls oberts dirigeix la mirada a l'espectador, el seu rostre mostra trets d'una persona més envellida. Altres particularitats iconogràfiques seran desenvolupades en la taula del Calvari de l'església parroquial d'Alcover (Tarragona).

Els personatges que apareixen en la composició ens remetent al seguiment de l'Evangelí segons sant Joan com a font bíblica, que narra la transfixió de Crist pel llancer, amb indumentària jueva, barba canosa i turbant al cap. Sembla que mentre traspasa el costat de Crist, tanqui els ulls, per tal que es compleixin les escriptures: "no trencareu ni un dels seus ossos". No obstant això, es pot apreciar les cames dels lladres marcades amb nombrosos talls, a causa e l'anomenat *crurifragium*, regla utilitzada en l'Antiguitat per assegurar que els condemnats havien traspasat.

Mentre Crist expira clavat a la creu, uns soldats situats a la dreta de la composició es juguen la seva túnica. Una escena de picaresca, uns belitres es baten com si estiguessin en una taverna. Tres d'ells manegen uns ganivets o espases amb les mans al mateix temps que s'agafen dels braços o s'estiren dels cabells. La túnica de Crist, indivisible com citen les escriptures, es troba al centre dels soldats, i al damunt estan els tres daus que recorden com es va jugar a sort. La indumentària d'aquests personatges presenta visiblement trets orientals.



[pàgina següents] Jaume Ferrer II, *La Crucifixió* (detalls), imatges visibles i fotografia digital infraroja.

Darrera d'aquest grup sobresurten dos centurions uniformats, i destaca especialment el que assenyala Crist. Aquest pot ser un dels testimonis que presencià com del costat travessat de Crist sortí a l'instant sang i aigua, un moment subratllat per sant Joan en el seu Evangeli: "Aquell que el va veure dóna testimoni, i el seu testimoni és veritable; ell sap que diu la veritat per a què vosaltres cregueu" (19, 35). D'altra banda, i segons sant Mateu, hi ha un altre centurió que: "veient el terratrèmol i quant havia succeït, temeren sobre manera i es deien: Veritablement, aquest era fill de Déu". (27, 54). És possible que el centurió representat a la taula que assenyala Crist reproduís aquestes paraules.

A l'altre costat de la taula, a l'esquerra, es troba el grup anomenat de les Santes Dones i sant Joan. Segons l'evangelista estaven al costat de la creu: sa Mare i la germana de sa Mare, Maria de Cleofàs i Maria Magdalena. Sant Joan assisteix a la Verge en el seu defalliment, mentre es posa cap enrere. La Verge, després de contenir-se estoicament al peu de la creu, desfalleix i implora compassió. Possiblement, aquesta actitud de la Verge afavoreix la concessió, cada vegada més important, d'un lloc destacat junt a la Passió del seu fill. Sensibilitat religiosa que posa de manifest la continua ascensió del culte a la Verge que, de manera desmesurada, es va multiplicar durant els segles XV, XVI i XVII.

A l'horitzó de l'escena, a la part esquerra, hi ha una ciutat, representada alegrement amb la combinació de diferents colors. Una sèrie de muntanyes, amb alguns arbres, completen la suau línia que separa la terra de la zona celestial, tota ella daurada i decorada amb la típica ornamentació vegetal del taller de Jaume Ferrer.

La composició mostra certa falta de cohesió i complicitat entre els diferents grups escènics i els diferents protagonistes. La manca d'una profunditat provoca cert bigarrament atès que en un mateix pla es troben tots els personatges. Sens dubte, en tractar-se d'una taula que havia de ser instal·lat gairebé a la part superior, la composició resta una mica descuidada. L'alegre cromatisme de tota la taula és certament ressenyable, bé per la seva viva policroma, bé pel joc i alternança de tons i colors.











Polseres

En la part superior del guardapols, sobre la taula del Calvari, apareix l'anagrama IHS flanquejat per dos àngels rojos. Als fragments laterals que s'uneixen als carrers laterals, col·locats verticalment, hi ha dues mitges figures no identificades. Als guardapols situats horitzontalment sobre els carrers laterals es localitza l'escut de la ciutat de Lleida, igualment flanquejat per altres dos àngels de les mateixes característiques. Al carrer de l'esquerra falta la capa pictòrica i s'ha perdut la iconografia, també s'ha perdut l'àngel de l'esquerra del fragment del carrer dret. Quant als guardapols externes dels carrers laterals estan dividides en dues parts, separades a la vegada per altres dos escuts de la ciutat, tots ells en forma de rombe amb les tres flors de lliri. En la zona superior i a l'esquerra està sant Francesc d'Assís, i a la dreta sant Domènec; a la part inferior apareix sant Agustí i al costat oposat sant Jeroni.





Sant Francesc d'Asís

Va ser el sant fundador de l'Ordre de Frares Menors a Assís (Itàlia). Va traspasar en 1226. El convent de Framenors de Lleida era un dels més antics de l'orde a Catalunya. Sembla que els franciscans van ser un dels gestors, des de l'any 1296 fins al 1300, per a fundar a la ciutat del Segre una universitat, i anys més tard va regir una càtedra de Teologia a l'església de Sant Joan del Mercat, la "lectura de l'Alba". El convent, fins al 1640, estava situat aproximadament en l'actual plaça Ricard Vinyes de Lleida. Quant a la imatge del frare franciscà representat al retaule de la Paeria, porta hàbit de color terrós i cordó blanc, i deixa veure l'estigma sagnant del seu costat dret. A la vegada, manté les mans alçades per a mostrar les dues ferides (estigmes) de les seues mans. El seu rostre es presenta imberbe, relativament jove i amb ampla tonsura. Porta sandàlies, però no trobem als seus peus les corresponents nafres. El paviment és de color taronja, i amb les rajoles es pretén una tímida perspectiva de la hipotètica estança. En aquesta ocasió, com en les altres tres polseres que s'estudiaran, no apareix la característica decoració de pastillatje del fons de l'escena o emmarcament pictòric, sinó que presenta una decoració vegetal repussada.

Sant Domènec de Guzmán

Va ser el fundador de l'Ordre de Predicadors, va traspasar a Bolònia en 1221. A Lleida els dominics van instal·lar el seu convent prop del pou de gel, darrere i en el nord-oest de la Catedral. L'antic convent de predicadors de Santa Eulàlia estava situat en l'anomenat Camp de Mart, fins que va ser derrocat el 1642, en ocasió de la guerra dels Segadors i per a evitar l'atrinxerament de l'enemic. Finalment, el convent va ser reconstruït al carrer dels Cavallers. El sant pintat al retaule que estudiem vist l'hàbit de la seua ordre, túnica i musseta blancs, mantell amb caputxa negra, amb corretja en la cintura igualment negra. És un personatge una mica més avançat en edat que sant Francesc, també imberbe i amb una generosa tonsura. Com a atributs porta a la seua mà dreta el llibre de la Regla i la branca d'assutzenes a l'altra. En aquesta ocasió el paviment mostra unes rajoles verdes amb punts blancs, vistes frontalment sense cap voluntat de crear perspectiva.

Sant Agustí

És un dels quatre doctors de l'església, va morir el 431. Fou fra Raimon d'Avinyó, mort l'any 1327, qui fundà el convent dels agustins a l'església de Santa Maria de l'Horta, a Cappont. Cal destacar que els seus religiosos eren capellans de la universitat. L'edifici primitiu, com va succeir amb altres convents, fou destruït el 1642. Uns dels atributs amb què es representa el sant al retaule són els ornaments pontificals: alba, capa i mitra, ja que va ser bisbe d'Hipona (Àfrica). Igualment se li afegeix un simple hàbit negre com fundador de l'orde agustiniana. Precisament, en qualitat de doctor porta una maqueta d'una església al braç dret, mentre que alça l'altra i s'agita la seva vestimenta.

Sant Jeroni

Va ser sacerdot i doctor de l'Església (340-420). Després d'haver estat conseller del papa sant Damas, es va retirar a Betlem on va practicar la vida eremítica i es va dedicar a l'estudi de la Bíblia, que va revisar i traduir per encàrrec del mateix papa.

En algunes representacions és presentat mig nu, com a asceta. No obstant això, en unes altres, com aquesta que ens ocupa, porta la indumentària porpra cardenalícia, com a conseller del papa que va ser. El seu rostre quasi sempre mostra una poblada barba. Entre els seus atributs hi ha un lleó adormit, a vegades es representa davant un scriptorium plè d'instruments de treball, i com a doctor, amb una maqueta d'una església. En el guardapols de la Paeria porta les vestimentes cardenalícies, una maqueta en una de les seues mans, mentre que a la mà dreta porta una ploma. Possiblement, a partir del culte que podria tindre sant Jeroni a Lleida, la seua representació en aquest retaule siga per a fer parella amb sant Agustí, un altre doctor de l'Església

Del mateix Jaume Ferrer és un altre sant Jeroni, taula central d'un retaule que es troba al Museu Nacional d'Art de Catalunya que, sens dubte, és una de les millors obres que ha realitzat. Repleta de minuciosos detalls en el seu escriptori, vesteix com a cardenal i sosté amb les seves mans els mateixos elements que els citats en la taula de la Paeria, maqueta i ploma.





El banc o predel·la

Està dividit en set compartiments dedicats als goigs de la Verge, però només n'hi ha sis, presidits per la imatge del *Christus Patiens* envoltat per les denominades *arma Christi*. Tot i això, podríem comptar dins d'aquest cicle l'Anunciació que es reparteix en les dues taules altes del cos principal. Es tractaria d'un cas semblant al retaule de la capella de la Mare de Déu de la vila de Fornalutx (Mallorca), encarregat al pintor Nicolau Martí. A les capitulacions d'aquest retaule (1482) es concreta el programa iconogràfic i es diu que a la taula principal ha d'estar representada la Mare de Déu, a les laterals sant Bartomeu i sant Sebastià (a Lleida, Sant Miquel i sant Jordi), damunt de la Mare de Déu una altra taula amb el Calvari i "sobre la ymage de sant Barthomeu e sant Sebastià la Salutació e baix en la banqueta los altres guoigs". Per tant, s'ha de considerar l'escena de l'Anunci del retaule de la Paeria de Lleida l'inici del cicle marià dels goigs que continua al bancal.

La successió cronològica d'aquestes escenes transcorre d'esquerra a dreta.





Nativitat i Adoració dels pastors

Sant Josep, la Verge i el Nen es troben en primer terme, els dos primers agenollats i adorant el nounat. Sant Josep apareix amb els braços oberts i vestit amb una túnica vermella i un mantell verd que cau fins al terra i mostra uns plecs de marcada influència flamenca. La Verge, per la seva part, manté les mans creuades sobre el pit en actitud de manifesta pietat i admiració pel seu fill. Porta una túnica grana i un mantell groc en el seu folre i blau en el seu exterior, actualment, ennegrit per una alteració química de l'atzurita en malaquita. El Xiquet nu està estès al terra i emet uns raigs de llum que es perllonguen en petites ondulacions. Aquests personatges principals resten separats dels pastors i dels animals de l'establia per un barrat de fusta. Els pastors mostren actitud de pietat, amb les seves mans unides, recolzant en els seus avantbraços les llargues crosses. L'establia combina una estructura de fusta amb un sostre de palla a dues aigües i algunes parets pètries.

A la part superior dreta d'aquest compartiment es pot apreciar l'escena de l'Anunci de l'àngel als pastors. Les figures són de petites dimensions, dos pastors allarguen les seves mans cap a un àngel del qual solament se'n percep la part superior del cos, i que desplega unes ales de tons blaus i sosté, entre les mans, un filacteri on es pot llegir: "GLORIA IN ECSELSIS D...". El ramat es troba tancat en un corral situat al costat un monticle vigilat per un gos que ronda amb els pastors. Els gests i les expressions de tots mostren una evident lleugeresa en la seva execució i una desproporció en les seves formes. Un episodi que, sens dubte, dóna a aquest compartiment un toc anecdòtic.

A la dreta, una vigorosa ciutat s'alça amb punxegudes torrasses cilíndriques, a la manera centreeuropea. Com sempre, el fons és daurat i ornamentat amb motius vegetals en relleu.

Segurament, és en la predel·la on més s'adverteix la influència directa de Bernat Martorell, que va treballar a la Seu Vella i que va tenir com a col·laborador, entre altres, al mateix Jaume Ferrer II, poc temps abans que aquest realitzés el retaule de la Paeria.



Epifania

És, juntament amb l'escena anterior, una de les més representatives d'aquesta preel·la i una de les més interessants des del punt de vista iconogràfic.

S'ha canviat l'escenari inicial on van aparèixer els pastors. Aquesta vegada els reis adoren el nounat al centre d'una petita ciutat i secundats per un multitudinari seguici. S'ha abandonat la tradicional representació on únicament estaven en escena els protagonistes principals, la Sagrada Família i els reis. Ara una alegre teatralitat envaeix aquesta iconografia amb tota una sèrie de personatges secundaris que simulen l'emergent desenvolupament de les ciutats.

El pintor es recrea amb aquesta circumstància i l'aprofita per mostrar-nos els més exquisits fets anecdòtics. Sant Josep, com quasi sempre, apareix en un pla secundari, relegat a feines més servils, atenant els pastors o els reis, recollint els presents o simplement conversant. En aquest cas s'afanya a preparar algun aliment en una cassola situada al foc que apareix a l'esquerra de l'escena, en una gran xemeneia de pedra, al voltant de la qual es reuneix la Sagrada Família.

Compositivament l'actitud i postura del Mags no desdiiu d'altres representacions de l'època. La indumentària mostra un ric repertori d'origen oriental. El més significatiu, tant per la seva vestimenta com per la peculiaritat iconogràfica, és el rei negre. Aquesta és l'única vegada que Jaume Ferrer recorre a aquesta variant. Ni tan sols el repetirà en un retaule com el d'Alcover, realitzat aproximadament una dècada després. Aquesta variant es desenvolupa al territori centroeuropeu a partir de l'any 1400 i a Península, a l'últim quart del segle XV.



Resurrecció

Escena que compositivament recorda la que el mateix pintor realitzà per a l'església parroquial de Santa Maria de Verdú. En ambdós casos els sarcòfags resten tancats, presenten la mateixa perspectiva i col·locació. Sobre ells apareix la figura triomfal de Crist ressuscitat, amb la pulcra capa blanca onejant al vent.

A cada extrem del sepulcre apareixen els soldats que vigilen el lloc on havia sigut enterrat. A la taula de la Paeria, un d'ells, el situat a l'extrem inferior esquerre, dona suport a la seua mà esquerra sobre el seu muscle dret i sobre aquesta mà el seu rostre; la mateixa postura va adoptar el soldat que apareix a la taula de Verdú, aquesta vegada situat en l'extrem dret. Al fons de l'escena hi ha una arbreda que va de costat a costat de la taula i el seu fullatge cobreix una franja molt delimitada, just a l'altura del rostre de Crist, on alternen tres tipus de vegetació diferenciables per les seues fulles. Apareix novament el daurat pastillatje que oculta encara el cel blau de les produccions flamenques, que el pintor no desconeixia, si tenim en compte la taula de sant Jordi que va realitzar el pintor.



El Crist de la Pietat o Home de Dolors

Al centre de la predel·la trobem, com és habitual, el *Christus Patiens*. Presideix l'escena, amb la meitat del seu cos fora del sepulcre, amb els braços caiguts, plens de sang a causa de la ferida dels claus que, recolzats sobre el sudari blanc, el taquen de sang. Del seu costat encara brollen, de manera expressiva, petits borbolls de sang que taquen el *perizonium*.

Crist es troba sobre un fons blau verdós i envoltat pels nombrosos estris de la Passió, -tema extremadament popular i de marcat caràcter heràldic-, que es converteixen en objectes de veneració a l'edat mitjana, denominats les *Arma Christi*. Des del segle XIII aquests estris es redueixen a sis: la corona d'espines, les vares de la flagel·lació i la columna, la creu, els claus, l'esponja i la llança de la transfixió, que també es troben en aquesta predel·la de la Paeria. Però a partir del segle XV l'escena es torna més complexa i comencen a aparèixer nous elements: la bolsa vermella amb les trenta monedes de Judes, la llanterna de Malco i la seva orella enganxada al matxet de sant Pere, el gall de la negació de Pere (*gallus cantans*), un cap que escup Crist (*sputum in facie Christi*), la mà que va bufetejar Crist (*manus dans alapas*), la túnica sense costures i els tres daus utilitzats per jugar-la a sorts, el martell que va enfonsar els claus, l'escala i les tenalles del Davallament de la Creu, les torxes de la captura i la mà que li va arrabassar la barba.

L'estudi de l'escena amb la tècnica de la fotografia digital infrarroja ens ha permet observar unes mans als costats del tors de Crist, el que vol dir que originàriament hi havia un àngel que subjectava a Crist. Desconeixem aquest canvi de iconografia, però sabem que la predel·la desapareguda del retaule de la *Verge dels Consellers*, de Lluís Dalmau, també tenia dos àngels que sostenien a Crist: "la pietat stant en mig del sepulcro e I angel qui tenga la cors de Jesús per les spatles". Una de les primeres representacions d'aquesta tipologia iconogràfica a l'antiga Corona d'Aragó apareix al *Retaule dels Set Sagraments* de Fra Bonifaci Ferrer, del Museu de Belles Arts de València (cap 1390). A Catalunya esmentar *La Verge de la col·lecció Lleó* i la predel·la de la col·lecció Latecoère (c. 1415-1425, Tolosa de Lengüadoc), obres que estan al voltant del cercle del pintor Joan Mates; o bé, la predel·la de la Passió de Crist de la Catedral de Barcelona, de Bernat Martorell (després de 1447).

Per la seva part, Jaume Ferrer II va utilitzar aquesta versió de l'Home de Dolors sostingut per àngels al *Retaule de sant Llorenç* de Preixana, hui en el Museu Episcopal de Vic.







[pàgines anteriors] Jaume Ferrer II, *El Crist de la Pietat* (detall), imatge visible i fotografia digital infraroja.

Ascensió

L'escena segueix els paràmetres compositius i iconogràfics més comuns per a aquesta representació. Crist ascendeix al cel ocult en entre un núvol i sostingut per àngels (totalment vermells), mentre és observat pels seus deixebles. Tots mostren una actitud de pregaria i recolliment, al mateix temps que d'esglai i d'admiració. De Crist només es veuen els peus i sobre una roca, que es troba al mig de l'apostolat, resta la seva empremta.

El número dels apòstols hauria de ser d'onze, atés que Judes encara no havia sigut substituït per Maties. No obstant això, el número varia normalment entre onze i catorze, en el cas que ens ocupa són tretze, però en l'escena homònima del retaule de Verdú són onze; malgrat tot, a la taula de l'Ascensió que va realitzar posteriorment, a l'església de la Sang d'Alcover (Tarragona), són quinze. La Verge no apareix esmentada ni per Lluç (24, 50-53), ni als *Fets dels Apòstols* (1, 9-12).

Les reduïdes dimensions de les predel·les no permeten a l'artista desenvolupar amb més naturalitat i perfecció les composicions representades. De fet, es pot observar com en aquesta escena alguns membres dels protagonistes resten una mica desproporcionats, com és el cas de les mans de la mateixa Verge o el cap de sant Joan.



La Pentecosta

Es representa a l'interior d'un habitacle tancat, on els apòstols es reunien amb freqüència des de la mort del Mestre. Al centre la Verge, com a *Regina et mater Apostolorum*, i a sobre el colom de l'Esperit Sant, que emet raigs i petites llengües de foc que es dirigeixen als caps dels apòstols. Són dotze, Matias ja havia estat elegit, però segueix essent un grup molt més reduït que aquell que apareixia a Verdú, on se'n troben més de vint. Cal recordar igualment la taula amb la mateixa iconografia que hi ha al retaule d'Alcover, on el pintor, en lloc de representar tota l'arquitectura, solament planteja el banc on s'asseuen els apòstols. Una arquitectura que, a la predel·la que s'estudia ara, adopta una forma poligonal, amb unes fines columnes i arcs apuntats, lleugerament conopials i la part superior muronada.

A més de la Verge, flanquejada per sant Pere i sant Joan, solament es reconeix a sant Jaume que, situat a la part inferior dreta, es treu el barret amb la petxina de pelegrí i es grata el cap. Tots mostren certa inquietud i esglai pel sobtat "soroll provenint del cel com el d'un vent que bufa impetuosament, que envaï tota la casa en què residien" (Hch 2,2).



Dormició de la Mãre de Déu

Coneguda també com el Trànsit de la Verge Maria (*Transitus Beatae Virginis Mariae*). És l'últim dels compartiments que formen aquesta predel·la. Tot i que la iconografia d'aquesta escena és deutora de l'esquema bizantí, hi ha algunes diferències interessants, sobretot en l'actitud dels apòstols, que es reparteixen clarament diferents papers al voltant del cos estès de la Verge, que amb les mans juntes, subjecta la palma del paradís damunt un llit ricament ornat amb una tela decorada amb brocats. La cambra té un paviment que alterna rajoles llises de color taronja amb altres blanques decorades amb motius vegetals en blau, recordant la ceràmica de Manises.

Crist apareix al costat de sa mare, a qui dóna l'absolució, mentre de la boca de la Verge surt una petita figura nimbada vestida de blanc que simbolitza la seva ànima. Sant Pere, situat al centre de la composició, va vestit amb una rica capa vermella acabada per una filada de perles, manté un salpasser amb el qual aspergia el cos de la Verge amb aigua beneïda. A la part dreta de l'escena un apòstol gronxa un encenser (sant Andreu?). A l'altre extrem un altre apòstol sosté amb la mà un ciri que va rebre de mans de la Verge moribunda (sant Joan?). Finalment, en primer terme i un a cada costat, apareixen altres apòstols asseguts i amb un llibre obert, sens dubte de pregàries, i al costat hi ha uns canelobres amb ciris.



El retaule de la Paeria de Lleida és l'única obra realitzada per Jaume Ferrer II que es conserva en el lloc pel qual fou concebuda. Com ja ha quedat apuntat, la Paeria tenia una capella o oratori on estava col·locat el retaule. És gairebé impossible concretar amb precisió la ubicació exacta d'aquest espai de culte i oració. A més, la desaparició dels llibres dels Consells Generals entre els anys 1445 i 1460 ens priven de possibles referències sobre la seva construcció.

No obstant això, es creu que la capella va ser construïda a mitjan segle XV, segurament per a substituir una de més xicoteta que ja existia i que ocupava la "lotgeta del mestre Racional" de la planta noble, en el temps en què Jaume Ferrer pintava l'esplèndid retaule.

Les següents notícies ens situen a l'any 1470, arran de les obres de restauració i consolidació dels desperfectes patits per la Paeria en ocasió de la guerra de Joan II de l'any 1464. El 8 de juny de l'any 1470 començaren les obres de reparació del pont, "lo perxé e les teulades" de la Paeria. El 13 d'octubre el Consell de la ciutat donà plens poders al síndic "en lo adop del perxé de la Payria, e de la capella".

A principis de l'any següent, el 29 de gener de 1471, els paers de Lleida van proposar pagar les obres del "perxé de la casa de la Paheria per tornar lo atras que exie molt fora e feye e donave gran dan a la capella de dita casa", amb diners de l'impost de la farina "atés que lo perxé és muralla". Potser en aquest moment la capella s'instal·la en un altre lloc dins de la mateixa planta. Continuant amb les notícies, segons Josep Lladonosa, el 24 de novembre de l'any 1474, el Consell va acordar la renovació de la planta baixa, de la "Payria de baix", on hi havia "la capella, les letrines, les piques, el trull, e que sino sen portarie tota la casa abaix", evidentment la capella citada era una altra que hi havia a la presó comunal. El mestre d'obres encarregat de reforçar els fonaments i contraforts de la banda del riu, de construir una nova galeria i de reparar la teulada, fou Bertran de la Borda, mestre d'obres de la Seu Vella, ajudat pels picapedrers Joan Martí i Pedro Medina. En sessió de 23 de desembre es constata que les obres costaren 28 lliures. El que no se sap és si es realitzà alguna obra o millora dins la capella del retaule.

Per una altra notícia es coneix que els consellers de la ciutat, reunits el 24 de maig de l'any 1482, van donar fe que la nit anterior uns lladres havien entrat a la Paeria, i van malmetre la "porta de la Sala e del escribano hon estaven les coses necessaries per a dir misa en la capella de dita casa".

Van robar "lo calze e una canadella". Per aquesta raó, es va encarregar un nou a l'argenter Joan Cugat, d'argent daurat, que va lliurar el dia 7 de maig de l'any 1501 a Bernard Morelló.

Altres referències ens situen a finals del segle XVI. Les riuades de l'any 1596 ocasionaren grans desperfectes a la casa de la Paeria. De fet, a les quatre de la matinada del dia 25 de maig "se derrocà la quadra y tots los apartaments damunt y davall aquella" i es van perdre "moltes cadires, bufets, tapets, banchs, guadamasils que estaven en les parts y altres coses necessaries per al escrivà de la casa". Part de l'edifici amenaçava ruïna, així com altres cases adjacents, que necessitaven una urgent intervenció. Es va convocar una junta de mestres

de cases i pedrapiquers per demanar consell sobre les actuacions a realitzar. Van apuntalar tot el que era perillós i es manà reedificar tot el que s'havia enderrocat. En aquesta època, a la planta baixa, es va construir una nova sala de sessions i la capella, probablement, estances contigües.

En un primer moment sembla que la capella era principalment d'ús particular dels Paers. Els religiosos del convent de carmelites eren els encarregats d'oficiar a la capella, ja que el 15 de març de l'any 1597 el prior del convent de Nostra Senyora del Carme va demanar almoïna a la Paeria per a l'obra de l'infermeria del monestir, apel·lant al fet que feia "molts anys a esta part se empleen en servey de la Ciutat, en la selebració de les misses de la Casa de la Paheria y en assistir a confessar i ajudar a ben morir los sentenciats y condempnats a mort y emplearse ab altres obres de pietat y misericordia". El 24 de març del mateix any el visitador del Bisbat, Mr. Pere Rafael Corria, visità l'oratori i la capella de la Paeria. Va ordenar, sota pena d'excomunió, que no s'hi celebrés cap ofici si abans no canviaven l'ara de l'altar de fusta per una de pedra.

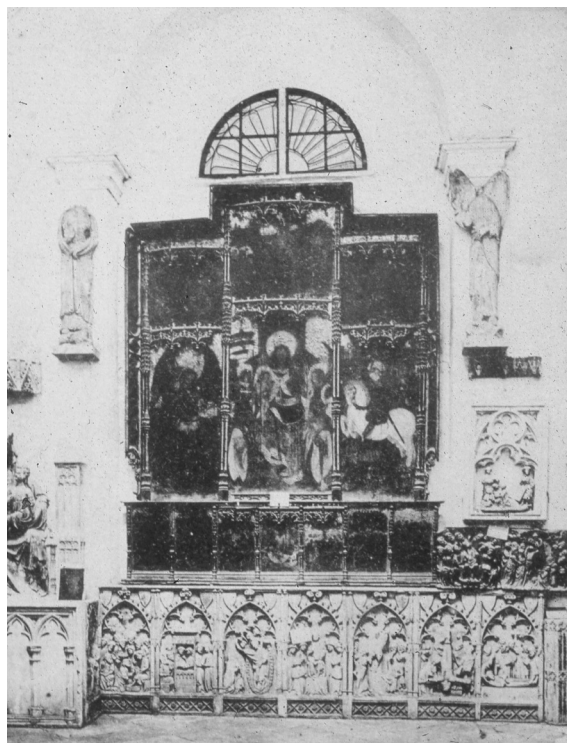
Sobre els objectes religiosos de la casa consistorial hi ha constància que el 17 de maig de l'any 1722 es van pagar 70 lliures i 8 sous per "dorar les grades i frontal del altar portàtil de la Ciutat" al daurador Pere Boldú. El 10 de maig de l'any 1726 el mateix Boldú va rebre 29 lliures i 16 sous per haver "dorat y compost de nou" la imatge de Sant Anastasi màrtir, patró de la ciutat, segons el pacte acordat amb el regidor comissionat Pere de Gomar i el racional de la ciutat. El 5 d'abril de 1760 l'argenter Josep Garus va cobrar del consistori 22 lliures i 14 sous per reparar i daurar novament el calze i la patena "del Oratorio de la ciudad que estava rompido y no podia decirse misa".

El segle XVII és el de la guerra dels Segadors (1640-1652) i durant els primers anys els Paers traslladaren les seves sessions al Palau Episcopal, com consta en els llibres de consells. S'instal·laren "a la sala de la galeria del Palacio Episcopal de dita Ciutat a hont los senyors Pahers per ocasió del siti del exercit Castellà posà en dita Ciutat han hagut de mudar sa habitació y casa de la Paheria ab les scriptures y Privilegis". L'edifici de la Paeria, prop del riu i del camp d'acció de l'artilleria, va patir segurament greus desperfectes i la capella amb el retaule van quedar deseparats, tot i que sembla que no van patir cap desperfecte.

Segons el cadastre de l'any 1716, la Paeria de Lleida estava formada, entre altres estances, per "una sala gran dita la Sala del Concell, altra sala dita del Racional, altra sala dita de las armas, dos capelles, una quadra". El 27 de juliol de 1787, per ordre del Bisbe de Lleida, D. Jeronimo M. de Torres, es va visitar la capella de la Paeria per comprovar si podia ser pública. L'oratori tenia tots els ornaments necessaris, només havia d'introduir l'ara dins la taula de l'altar i col·locar una altra taula més petita al costat per als ornaments i per tal que es pogués vestir el sacerdot. El visitador no dubta "de que algún tiempo ha sido Capilla pública, pues aunque el Altar està colocado en una pieza interior, tiene en su fachada una grande reja, que da comunicació a un salón, que debe tenerse por parte del Oratorio".



Vista exterior de la Paeria de Lleida abans de 1936.



El Retaule de la Paeria exposat a l'antic Museu d'Art Jaume Morera de Lleida, c. 1925.

obres realitzades per a la nova redistribució d'espais en la part baixa de l'edifici, havia desaparegut. També lliuraren al museu un Crucificat i la porta de la capella pel seu valor artístic.

El retaule va formar part de l'Exposició d'Art Antic celebrada a Barcelona l'any 1902.

L'any 1932 el retaule fou traslladat a l'antic Hospital de Santa Maria, avui seu de l'Institut d'Estudis Ilerdencs de la Diputació de Lleida, que durant la guerra civil es va convertir en magatzem del Museu Morera. El 28 de setembre de 1938 el retaule es va traslladar a l'església del Carme de Saragossa, amb la resta d'obres del museu.

Finalment, després dels fets bèl·lics de l'any 1939, va tornar novament a la Paeria.

El 1977, en la sessió celebrada el dia 9 de febrer, la Corporació Municipal Permanent de l'Ajuntament de Lleida va decidir restaurar l'obra. El mes d'abril van entrar als tallers del Museu d'Art de Catalunya les taules del pis superior, és a dir, l'*Arcàngel sant Gabriel*, la *Verge de l'Anunciació* i el *Calvari*. La intervenció d'aquestes taules va concloure el mes d'octubre de l'any següent. Poc temps després, l'abril de l'any 1978, van enviar a Barcelona la taula lateral esquerra amb la imatge de Sant Miquel. A començament de la dècada dels vuitanta es van restaurar les escenes restants: *Sant Jordi*, la taula central amb la *Mare de Déu amb el Nen i els paers*, i el banc o predel·la. Joaquim Pradell fou el restaurador principal del retaule.

L'existència de la reixa fa sospitar al visitador que aquest espai havia estat presó anteriorment, o bé s'havia utilitzat pel poble quan entrava lliurement a sentir missa. En definitiva, la capella tenia totes les condicions per ser pública, sempre que es col·loqués "encima de dicha Capilla, o en el patio de la Casa de la Ciudad una campana, que fuera capaz de señalar al Pueblo la ora en que allí se celebra". No obstant això, la capella podria ser pública fins que s'executés el projecte de la nova presó o fins una nova visita.

Ja fora com a capella pública o privada, la qüestió és que d'una manera més o menys habitual se celebraren els oficis litúrgics fins el darrer treç del segle XIX. El 1867 l'arquitecte Agapit Lamarca projectà una única façana amb un frontis neoclàssic rematat per l'escut de la ciutat. Amb totes aquestes obres de l'any 1870 i perquè, potser, feia temps que no s'hi celebrava missa, el retaule es traslladà al denominat "Museo Arqueológico Provincial" o també "Museo de Antigüedades", segons consta en la sessió del 13 d'abril del *Libro de Actas de la Comisión Provincial de Monumentos históricos y artísticos de Lérida*, on es diu expressament que en una sala de l'esmentat museu ja es trobava ubicat l'estimable retaule de la capella de la Casa Consistorial i que a "causa de la nueva distribución dada a la parte baja de aquel edificio, el Ayuntamiento ofreció a esta Comisión en calidad de depósito". Una capella que, a causa de les

El retaule va sortir cap a Barcelona per l'exposició *Catalunya Medieval*, celebrada entre el 20 de maig i el 10 d'agost de l'any 1992, amb motiu de les olimpíades.

La darrera vegada que el retaule va sortir de Lleida fou novament a Barcelona, a la mostra del Museu Nacional de Catalunya, *Catalunya 1400. El Gòtic Internacional*, que es va dur a terme entre el 29 de març i el 15 de juliol de 2012, moment en el qual vam tindre ocasió de documentar fotogràficament tot el conjunt i obtindre fotografies digitals infraroges.

Actualment, el magnífic retaule, sens dubte una de les obres més emblemàtiques del nostre pintor Jaume Ferrer II i de la nostra ciutat al segle XV, presideix la sala noble de l'edifici de la Paeria, situada a la part nova del segle XIX contigua al saló de sessions del Consistori i, paradoxalment, és el marc que solemnitza les cerimònies dels matrimonis civils.

SELECCIÓ BIBLIOGRÀFICA

ALCOY I PEDRÓS, 1991

ALCOY I PEDRÓS, Rosa: "La pintura a la Seu Vella de Lleida. De l'italianisme al gòtic internacional", *Congrés de la Seu Vella de Lleida. Actes*. Lleida 1991, pp.119-132.

CUYÀS, 1980

CUYÀS, Margarita: "Jaume Ferrer amb la possible col·laboració de Pere Teixidor. Retaule de la Verge, sant Jordi i sant Miquel, dit de la Paeria", *Barcelona Restaura* (catàleg exposició), Barcelona, 1980, cat. 20-23, pp. 74-78.

PÉREZ DE PUERTASA, 1961

PÉREZ DE PUERTASA, Concepción; NADAL GAYA, Juan Manuel: *El Ayuntamiento de Lérida. Sus ceremonias, tradiciones y fiestas*. (pròleg de José Sol). Lérida, A.G. Ilerda-P-Guimet, Lérida, 1961.

POST, 1938

POST, Chandler Rathfon: *The Catalan School in the Late Middle Ages, (A History of Spanish Painting, VII-II)*. Harvard University Press, Cambridge (Mss) 1938, pp. 512-545.

PRADELL, 1989

PRADELL, Joaquim: "Restauració de la pintura sobre fusta. El Retaule de la Paeria", *De Museus*, Barcelona, núm. 2, 1989, pp. 58-65.

PUIG SANCHIS, 1996

PUIG SANCHIS, Isidre: "Reflexiones en torno a la controvertida personalidad del pintor leridano Pere Teixidor", *Gombau de Camporrells, bisbe de Lleida a l'alba del segle XIII* (edició a cura d'Isidro G. Bango i Joan J. Busqueta). Dia de la Seu Vella de 1995, Amics de la Seu Vella, Lleida 1996, pp.183-200.

PUIG SANCHIS, 1998

PUIG SANCHIS, Isidre: "Los Ferrer, una familia de pintores leridanos vinculados con la Seu Vella de Lleida", en *La Pintura Gòtica dels Ferrer i altres aspectes (in)coneguts al voltant de la Seu Vella de Lleida, s.XIII-XVIII* (edició a cura de Ximo Company i Isidro Puig). Amics de la Seu Vella, Lleida 1998, pp.65-248.

PUIG SANCHIS, 2005

PUIG SANCHIS, Isidre: *Jaume Ferrer II. Pintor de la Paeria de Lleida*, Lleida, Paeria de Lleida, Pagès Editors, 2005.

PUIG SANCHIS, 2005

PUIG SANCHIS, Isidre: "Jaume Ferrer II", *L'Art Gòtic a Catalunya, Pintura, II. El corrent internacional*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2005, pp. 304-314.

PUIG SANCHIS, 2006

PUIG SANCHIS, Isidre: "Los Ferrer de Lleida. Cataluña y la influencia de la pintura valenciana durante el siglo XV", *De pintura valenciana (1400-1600. Estudios y documentación)*, (coord. L. Hernández Guardiola), Alicante, 2006, pp. 45-69.

PUIG SANCHIS, 2008

PUIG SANCHIS, Isidre: "Els Ferrer, els pintors més emblemàtics del Bisbat i la ciutat de Lleida", *Arrels Cristianes. Presència i significació del cristianisme en la història i la societat de Lleida* (vol. II: *Temps de consolidació. La Baixa Edat Mitjana. Segles XIII-XV*). Lleida, Pagès Editors, Bisbat de Lleida, 2008, pp. 581-590.

PUIG SANCHIS, 2009

PUIG SANCHIS, Isidre: "Jaume Ferrer II. Los dibujos subyacentes del retablo de la Paeria", Company, X.; Puig, I.; Vilalta, M. J. (eds.): *El rol de lo hispánico en la configuración de la pintura mediterránea de los siglos XV y XVI*, Lleida, Garsineu Edicions, 2009, pp. 88-135.

RUÍZ - VELASCO, 2013

Ruiz, Francesc; Velasco, Albert: "El retaula de Peralta de la Sal (Osca), una obra desconeguda de Jaume Ferrer i Pere Garcia de Benavarri", *Retrotabulum. Estudis d'art medieval*, núm.7, 2013.

SERRA RAÏFOLS, 1927

SERRA RAÏFOLS, Elies: "La Capella i Retaule de la Paeria", *Vida Lleidatana*, Lleida, any II, núm. 30 (15 juliol 1927), pp. 188-190.

TARRAGÓ PLEYÁN, 1977

TARRAGÓ PLEYÁN, J. Antonio: *La Casa de la Ciutat. La Paeria de Lleida*, Lleida, 1977.

YARZA LUACES, 1992

YARZA LUACES, Joaquín: "Retaule de la Paeria. Jaume Ferrer II i col·laboradors", *Catalunya Medieval*, (catàleg exposició). Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Barcelona 1992, pp.322-323, cat.3.50.

Aquest estudi recull el fruit d'un dilatat treball de formació i investigació universitària en equip que s'ha vist beneficiat per diverses ajudes estatals, autonòmiques i universitàries. La primera s'inscriu en el marc d'un Projecte de Recerca d'R + D + I del Ministerio de Educación y Ciencia d'Espanya, Plan Nacional, *El rol de lo hispánico en la configuración de la pintura mediterránea de 1440 a 1525. Aragón, Cataluña y Valencia: aportaciones, versiones y interferencias en la recepción del nuevo código visual del Renacimiento* (HUM2004-03221 / ARTE; investigador principal Dr. Ximo Company, Universitat de Lleida). La segona s'inscriu en un Projecte d'R + D + I de la Universidad de Zaragoza que porta per títol *El trazo oculto en la pintura aragonesa del Renacimiento. Aplicación de la reflectografía digital infrarroja para su estudio* (UZ2008-HUM-05; investigadora principal Dra. Carmen Morte, Universidad de Zaragoza). La tercera ajuda prové del Projecte de Recerca d'R + D + I del Ministerio de Ciencia e Innovación de España, que porta per títol *La configuración de la Pintura Mediterránea del primer Renacimiento en la Corona de Aragón (h. 1440-1525). Problemas de pintura* (HAR2009-07740; investigador principal Dr. Ximo Company, Universitat de Lleida). Una quarta ajuda és la concedida pel Ministerio de Economía y Competitividad al projecte d'R + D + I, *La consolidación de la pintura del Renacimiento en la Corona d'Aragón: la extraordinaria influencia del paradigma de Joan de Joanes* (HAR2012-32199; investigador principal Dr. Ximo Company, Universitat de Lleida). Destaca també el projecte europeu amb la Universitat de Verona *Detached Frescoes: restoration and conservation* (prot. JPV17L1RR, Joint Projects, investigadora principal Dra. Monica Molteni). En tots aquests projectes han participat -i participen- activament els professors, investigadors i becaris d'R + D + I Joan Aliaga, Isidre Puig, Julián Almirante, Mauro Natale, Joan Yeguas, Albert Ferrer, Lluïsa Tolosa, Borja Franco, María Antonia Argelich, Iván Rega, Miguel Ángel Herrero, Laura Egido, Marta Raich, Marc Ballesté, Núria Ramón, Meritxell Niñá, Cristina Mongay, Gemma Avinyó, Mariona Navarro, Marc Borrás, Laia Arbolí, Jéscica Martí, Anna Pedret, Ariadna Piñol, Maria Serra Orpinell, Miriam Carmona i Marina Negre. Aquest estudi també s'ha vist enormement beneficiat pels milers de registres fotogràfics d'alta resolució digital que formen part de la rica Fototeca Especialitzada del "Centre d'Art d'Època Moderna" (CAEM) de la Universitat de Lleida. És imprescindible, a data d'avui, operar de manera comparativa amb una àmplia i completa base de dades fotogràfica. A més, els autors d'aquest estudi en tot moment han pogut comptar amb l'impagable suport i assessorament científic dels més de 150 membres consultors que conformen l'ampli Consell Assessor Internacional del CAEM (<http://caem.udl.cat>), un dels més grans i col·legiats del món; es tracta, sens dubte, d'una de les majors fortaleces del nostre centre i del nostre mètode investigador; és la garantia més fiable i contrastada de les nostres anàlisis tècniques, formals, estilístiques, comparatives i atributives. S'ha comptat també amb la valuosa base de dades Documental i Bibliogràfica del "Centre d'Investigació Medieval i Moderna" (CIMM) de la Universitat Politècnica de València, i amb la significativa contribució del Grup d'Investigació Consolidat de la Universitat de Lleida, reconegut i finançat pel Departament d'Economia i Coneixement de la Generalitat de Catalunya: "Art i Cultura d'Època Moderna" (ACEM) (2014 SGR 242), l'investigador principal del qual és el Dr. Company. Finalment, aquest estudi forma part dels beneficis científics inherents al Premi Investigador "ICREA Acadèmia" que la Institució Catalana de Recerca i Estudis Avançats de la Generalitat de Catalunya ha concedit al professor Ximo Company per la seva excel·lència i capacitat de lideratge en el terreny investigador. A aquest professor li han estat reconeguts 6 sexennis consecutius d'investigació, concedits pel Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades. Així mateix, el CAEM ha rebut el "Premi Mensa 2016" del grup espanyol del *Mensa Group, The International High IQ Society* (Regne Unit) per l'ús d'una metodologia punta utilitzada de forma transversal en l'estudi del patrimoni artístic; cosa que el CAEM i la Universitat de Lleida també han desenvolupat en el *Màster en Peritatge, Avaluació i Anàlisi d'Obres d'Art*.



