

L'ART
GÒTIC
A CATALUNYA

PINTURA I

De l'inici a l'italianisme



Enciclopèdia Catalana

Barcelona, 2005

Presentació

ROSA ALCOY I PEDRÓS
Coordinadora del volum



Seidel, en la presentació d'un atractiu llibre sobre el 1300 a Itàlia (2004), analitza quatre maneres de llegir el *trecento*. El present volum, el primer de pintura de *L'art gòtic a Catalunya*, en té en compte especialment una: aquella que dóna cabuda a la pintura del 1200 –amb voluntat d'assenyalar el seu paper i el del segle XIII en general en l'inici del gòtic– per aprofundir, tot seguit, en tot allò que pertoca al segle XIV. Un recorregut que passa per la reinterpretació de les etapes pictòriques lineal i italianitzant, que travessen períodes històrics ben diferenciats fins a coincidir, ja a les darreres dècades del tres-cents, amb l'internacional, estudiat en el volum *Pintura II*.

Les primeres etapes del gòtic configuren un marc específic que genera alguns problemes de mètode peculiars. L'extensa cronologia que cal revisar no és, justament, una de les qüestions menys importants. D'ella es desprèn tant la relativa abundància i la diversitat de materials, explicable en funció d'èpoques, tècniques i transicions múltiples, com la seva dispersió i desigual conservació. Donar forma a aquest escenari i reflectir-hi el pas del temps i de la pintura no és senzill. No ho és tampoc concentrar tots els vestigis pictòrics disponibles per a més d'un segle i mig d'història artística en un sol volum, i fer-ho sense perdre de vista la varietat d'estímuls, les ramificacions i les connexions dels diversos centres del Principat amb els altres territoris de la corona catalanoaragonesa.

L'enorme destrucció que ha patit l'art dels primers moments, associada a les llacunes documentals, fa que l'inici del gòtic aparegui molt més descarnat que els temps posteriors, de 1320-30 a la fi del *quattrocento*, quan els pintors de nom conegut i perfil biogràfic precís són relativament freqüents i es poden refer catàlegs i singladures que assenyalen el pes d'alguns mestres dins les coordenades generals. És cert que la imaginació pot jugar sempre alguna mala passada, però sense, hi ha massa coses que es poden donar per perdudes definitivament. A mesura que es reula en el temps, minva la informació, de manera que cal demanar algun esforç suplementari per fer-se una idea justa de la riquesa de l'inici del gòtic.

El primer problema és, justament, delimitar aquests inicis. Les visions del nostre art medieval han patit sovint la comparació del romànic i el gòtic, concebuts com a dues realitats alienes l'una de l'altra que acaben per enfrontar-se idealment. Els ingredients dits "romànics" han estat vistos com una mena de rêmora que persisteix i encaixona algunes realitats artístiques de l'època gòtica arribades de fora, sobretot les més secundàries però també, i al llarg del segle XIII, aquelles que comportaren els primers canvis importants. Aquí s'ha intentat partir d'unes premisses diferents. En primer lloc, s'han valorat positivament els lligams del gòtic amb el discurs precedent per deslliurar-los del pes immens, però sovint poc precís i massa enganyós, que tenen algunes paraules o etiquetes artístiques. Per això, l'art d'arrels bizantines que va envair l'Europa occidental a l'entorn del 1200 ha estat descrit com un valor ferm i de

gran abast en la fonamentació del gòtic que té lloc a Europa i també a Catalunya. A partir de la idea d'una continuïtat sense trencaments absoluts amb el passat, d'una anàlisi de les herències assumides a desgrat dels canvis, s'ha posat en relleu la consonància de cadascuna de les fases de la pintura catalana amb el concert internacional, tenint també en consideració el context més proper. Hem cercat els enllaços amb Mallorca, València o Aragó, i els camins del canvi a l'Europa contemporània, no per dissoldre allò de més específic de la nostra pintura sinó, per contra, per disposar d'una base sòlida sobre la qual entendre millor el seu abast i les seves particularitats.

Normalment tota publicació sobre la pintura catalana medieval ha posat algun grau d'atenció a la seva periodització. Les propostes que han arrelat amb més força són les defensades per J. Gudiol i Ricart, autor que des de molt aviat va fixar unes pautes de classificació essencials: després del romànic descrivia un període lineal (o francogòtic), l'italogòtic, l'internacional i l'etapa dita flamenquitzant.

En el nostre volum ha estat obligat penetrar, primer, en les grandeses i misèries del segle XIII, en aquest cas sense afany de ser exhaustius, ja que una majoria de les obres, sobretot per a la primera meitat de la centúria, són ja estudiades i publicades a l'obra *Catalunya romànica*. Tanmateix, no per això s'ha renunciat a cap element essencial ni a reflectir el paper cabdal que escau al període 1200 en la construcció del gòtic. En aquesta renovació i en la ruptura amb el romànic, ja redefinit a partir del 1100, Orient van tenir-hi de nou un intens protagonisme, que coincideix, en algunes ocasions, amb l'anomenat renaixement del segle XII. Les grans incògnites i les troballes de l'etapa següent no poden ser descrites sense fer referència a aquesta fase.

Per tal d'explicar més bé el primer gòtic, l'opció triada ha estat la de separar, encara que no sigui senzill, un primer d'un segon lineal, estil que coincideix amb els grans canvis que va suposar una progressiva i desigual italianització de les arts pictòriques catalanes. Alguns mestres, els més fidels a l'ensenyament de Giotto, seguien les directrius postgiottesques, però al seu costat n'hi hagué d'altres que s'empararen en un món alternatiu al del florentí, pregiottesco, paragiottesco o extragiottesco, sovint més afí a l'escola de Duccio i a algunes de les tendències que s'imposaren a Mallorca.

El paradigma italià va ser cabdal per a la pintura europea, però ni els centres italians conformaven un tot monolític ni es pot prescindir de les particularitats de l'italianisme català, fundades sobre una brillant primera meitat del segle XIV, en la qual convisqueren estils i produccions d'origen variat. Les novetats més clares, aquelles que en el terreny de l'arquitectura reclamen l'atenció tant sobre els cistercencs com sobre els ordes mendicants, van tenir en la pintura i altres arts figuratives una derivació septentrional que va haver d'integrar-se en un concert polifònic de vocació mediterrània, que feia d'Itàlia una terra promesa. Alternativament, es produí un diàleg amb les novetats més sofisticades d'altres tallers d'arreu, entre els quals sobresortiren els del nord (parisencs, anglesos, normands o flamencs), però també els d'alguns centres hispànics dels regnes de Castella i Navarra. En un enquadrament que parteix de Catalunya i enllaça amb Mallorca, València i Aragó, Occitània acabà essent la clau de moltes coses, en especial al llarg del primer i del segon gòtic lineal, encara que també es féu sentir en l'italianisme. Aquestes terres, que han perdut molt del que constituï la seva antiga riquesa, acusaren l'arribada dels pontífexs a Avinyó a l'inici del 1300 i dels mestres forans de primer ordre, que a partir d'aleshores van ser cridats pels mateixos papes o per la seva cort.

Podem dir, doncs, que els esdeveniments artístics no acostumen a ser fenòmens organitzats de forma lineal en el temps i tampoc no s'expliquen a partir del no-res. Per aquesta raó, sense necessitat de forçar les tintes sobre qüestions identitàries, no hi pot haver cap dubte que la pintura gòtica catalana va ser enriquida, en un espai concret i limitat, per una vistosa tradició local, per la convivència d'estils diversos, pels orígens i la formació dels seus mestres i per la relació entre les seves diferents especialitats artístiques. No es tracta d'evocar desordre o arbitrarietat, sinó de percebre el gran nombre de directrius en joc. Els regnats de Jaume II, el Benigne o el Cerimoniós, ben proclius a refer els models i les tradicions més admirats, comportaren, així mateix, algunes de les aportacions més atractives i innovadores del gòtic català.

La pintura genera paradoxes i complexitats que es poden ordenar i entendre de distintes maneres. Sense menystenir la necessitat d'una visió àmplia i flexible de la història artística, a l'hora d'establir un ordre hem donat prioritat al criteri estilístic, com a focalitzador de moltes altres qüestions que hauran d'acostar-nos al distant horitzó dels segles XIII i XIV, no sense alguns ajuts fonamentals. En el camp de la pintura els treballs de Mn. J. Gudiol i Cunill sobresurten ben aviat per la modernitat amb què aquest autor tractà l'art d'aquests segles llunyans. Interessat també pel romànic i molt atent a la il·lustració del llibre, va realitzar una tasca fonamental en el camp del gòtic, reforçada per una gran erudició, l'aplec racional de documentació i una adequada comprensió de les obres. Una lectura endreçada de les grans creacions del lineal i de l'italianisme abocà Gudiol i Cunill a troballes encara vigents i que són font d'inspiració per a noves investigacions. La magna obra de Ch. R. Post, un veritable pou sense fons, compaginà l'esforç d'ordenació general amb anàlisis iconogràfiques precises, aplicades a l'àmpli marc que forní la pintura hispànica medieval. Convertida en obra de referència, l'aportació de Post trobà nous camins gràcies a la tasca paral·lela de l'esmentat J. Gudiol i Ricart. La seva aproximació a la pintura gòtica catalana, sintetitzada en diversos volums de la col·lecció *Ars Hispaniae*, és un punt d'inflexió molt important a partir de la postguerra i es pot entendre com una refinada construcció, coherent en si mateixa, que desemboca en l'obra del 1986 signada conjuntament amb S. Alcolea i Blanch i publicada per l'editorial Polígrafa. La capacitat per a concentrar tota la pintura catalana del gòtic en aquest llibre gran, dens en informació i profusament il·lustrat fou un èxit evident, que ha permès donar una empenta substancial a la recerca sobre el tema. Després del 1986 s'han multiplicat els estudis, d'abast i transversalitat desiguals, que el lector pot trobar citats i comentats en les pàgines que segueixen.

Tampoc no voldríem passar per alt ni l'essencial monografia del 1936 de M. Trens sobre Ferrer Bassa i Pedralbes ni les engrescadores i sòlides aportacions de E. P. Verrié i J. Ainaud a l'anàlisi de la pintura que va del 1200 al *trecento*. A més de tot el publicat, destaca el seu treball inèdit del 1942 sobre els retaules de la catedral de Barcelona. El 1977 fou J. Sureda qui publicà un volum de pintura gòtica que, pel seu abast, pot considerar-se un precedent del que ara s'edita. Una visió personal dels períodes i obres, a més de la integració d'apèndixs i la revisió sistemàtica dels estats de la qüestió, són aspectes innovadors que han precedit altres esforços en el mateix sentit.

La documentació aplegada per A. Rubió i Lluch i, en especial, per J. M. Madurell i Marimon a l'entorn de la pintura catalana ha estat i és el centre de tot un univers d'estudis. Per tant, s'escau l'elogi a la ingent tasca realitzada que, en el segon cas, es conjuga amb el particular interès de l'estudiós per la miniatura i els miniaturistes. La utilitat d'aquestes publicacions, de les quals encara es pot treure molt partit, és ben manifesta a tots els qui s'han apropat algun cop a l'art medieval català. Als treballs de Madurell, cal afegir-hi a més, el gran abast dels que P. Bohigas efectuà en el procel·lós univers dels llibres il·lustrats, on la necessitat de revisar una gran quantitat de còdexs dispersos sempre ha complicat molt els estudis globals. Tots els autors citats, però també molts d'altres, dibuixen un itinerari historiogràfic llarg i poblat en què són

nombrosos els estudis mereixedors d'esment. Sense fer-ne ara el desplegament, relegat als aparats bibliogràfics de cadascun dels capítols del llibre, es pot assenyalar la importància del catàleg *Thesaurus. Estudis* (1986) com l'inici d'una llarga sèrie d'edicions catalanes semblants que s'han fet a recer de distintes exposicions (vegeu la presentació del volum *Pintura II*), programades per museus i institucions que han afavorit la restauració i el millor coneixement de moltes pintures. Aquestes tasques, sumades a les d'arxius i biblioteques per al camp del llibre il·lustrat, també mereixen ser recordades. La pintura i els manuscrits del gòtic tenen igualment un paper essencial en els projectes d'investigació universitaris, com el dedicat a l'estudi de l'exportació i les migracions de l'art català medieval (EMAC. Romànic i Gòtic), centrat en l'anàlisi de les nombroses i de vegades espectaculars obres conservades fora del nostre territori, amb la finalitat de crear-ne el catàleg complet.

Els estudis que segueixen volen fer explícites en tot moment les fonts en què beuen, el deute evident amb altres aportacions i estudis, però, al mateix temps, pretenen plantejar nous problemes, abastar qüestions subjectes a polèmica, oferir al lector una visió dels debats que romanen oberts i, quan és possible, apuntar alguna solució. Generació rere generació és saludable repensar una història artística tan rica i llunyana com alambinada i inquietant, per a descobrir (o redescobrir) els seus punts febles i les seves aportacions més brillants. De segur que la realitat del període estudiat superà amb escreix les nostres propostes actuals. I també és cert que la voluntat de reconstruir aquesta realitat polifacètica ha de passar tant per les anècdotes i els detalls –aquells que reflecteixen les obres d'uns mestres concrets i la dinàmiques locals dels seus tallers– com pel parament admirable d'una grandiosa taula en què cada peça ha de tenir i trobar el seu lloc. En aquest escenari cal aprendre a disposar un gran nombre d'elements diferents, i aviat advertim que en aquest trencaclosques manquen peces. Per aquesta raó, el criteri emprat ha estat sempre exposar les hipòtesis considerades més versemblants, sense ometre els arguments alternatius de més pes.

Entre els nostres principals objectius en aquest volum destaquen: la intuïció, a través de les creacions conservades, de la importància de les obres perdudes; la publicació prioritària de les millors obres, encara que es trobin en llocs llunyans; la reconstrucció de personalitats poc estudiades, dels seus catàlegs i d'alguns conjunts dispersats; la revisió de les seves procedències i de la documentació que els explica; l'articulació de noves propostes sobre els vells mestres; l'orientació sobre els seus models i llocs de formació; la significació i l'organització geogràfica dels tallers principals a partir de les ciutats i els bisbats que els van donar acollida; la incidència d'unes clienteleles específiques, i l'estudi dels recursos estructurals, funcionals i temàtics que generà cada taller.

La fita principal ha estat, òbviament, l'anàlisi integradora de totes les variables disponibles, per tal de bastir un quadre general intel·ligible que no arraconi cap de les arts pictòriques ni cap de les altres arts que ajuden a explicar-les. S'ha posat particular atenció als afers dels il·luminadors i a una necessària integració de la minia-tura en els corrents generals de la pintura mural i sobre taula. Els pintors del rei tenien en les seves mans tota mena de pinzells, tant els dels muralistes com els dels il·lustradors. En resum, no s'ha volgut passar per alt cap dels aspectes que completen el ric panorama de la pintura gòtica catalana. Tot i així, les referències que fem als vitralls, els esmalts i l'orfebreria són breus, malgrat l'interès per integrar les diferents aportacions, perquè totes aquestes tècniques, com també les dels brodats i els teixits, seran estudiades en altres volums de la col·lecció.



Cara lunar inclosa als marginalia d'un foli del *Llibre d'Hours de Maria de Navarra*.
[BNM, ms. Lat. 1.334/12640, fol. 106v - Foto Tuer]

L'ART
GÒTIC
A CATALUNYA

PINTURA

II

El corrent internacional



Enciclopèdia Catalana

Barcelona, 2005

Presentació

FRANCESC RUIZ I QUESADA
Coordinador del volum



ocs moments de la història de la pintura catalana han estat tan brillants com el període de l'internacional. Per això s'ha cregut convenient dedicar íntegrament el segon volum de pintura de *L'art gòtic a Catalunya* als pintors que es van expressar artísticament d'acord amb les pautes vigents en temps del primer i el segon internacional, que abasta una cronologia que s'inicia els anys vuitanta del segle XIV i finalitza cap al 1460. Aquest criteri ha comportat que Lluís Dalmau, que va pintar amb un llenguatge de tipus flamenquitzant, sigui tractat en el tercer volum de pintura d'aquesta col·lecció, malgrat que apareix documentat entre els anys 1428 i 1461.

A Catalunya el corrent internacional se subdivideix en dues etapes i el llibre també ha seguit aquesta periodització: la del primer internacional, que es desenvolupa en les dates d'activitat del pintor Lluís Borrassà (1380-1424/25), aproximadament, i la del segon internacional, amb una cronologia força coincident amb el període en què és actiu el pintor Bernat Martorell (1427-52). Tanmateix, alguns artistes com Honorat Borrassà i Ramon Solà I, entre d'altres, prolongaren la vigència de l'estil internacional fins a dates una mica posteriors. Al començament de cadascun d'aquests dos grans apartats, el lector trobarà uns estudis introductoris que fan referència a la dimensió europea de l'estil, el seu desenvolupament en el si dels països de la Corona d'Aragó i l'evolució tipològica del retaule. A continuació, els estudis monogràfics dels principals artistes i obres dels diferents territoris de Catalunya s'han estructurat d'acord amb la divisió dels bisbats catalans d'aleshores, inclòs el bisbat d'Elna. Les monografies dels pintors, ordenades segons aquest criteri, són encapçalades, en la majoria de casos, per un estudi general de la pintura feta en cada bisbat, en què es posen en relleu les seves principals característiques i artistes. Els mestres de les arts del color que treballaren en el camp de la il·luminació de manuscrits s'estudien al final dels apartats dedicats al primer i el segon internacional i esdevenen un magnífic epíleg que ajuda a copsar la riquesa d'aquests dos moments artístics.

L'obra que ara publiquem, que pretén ser el punt de partença d'estudis futurs, és la darrera baula d'una llarga tradició d'estudis sobre la pintura gòtica catalana, que depassa amb escreix un segle d'història. Des de les primeres notícies facilitades per Puiggarí el 1860 fins ara han estat molt nombroses les investigacions dedicades en bona part a la pintura del gòtic internacional. L'exposició artísticoarqueològica de Vic (1868), la publicació de les recerques documentals de Puiggarí (1880) i Bernard Alart (1876), l'exposició retrospectiva del 1877 celebrada a la Universitat de Barcelona, la inauguració del Museu Provincial d'Antiguitats de Barcelona (1880), l'Exposició Universal de Barcelona (1888), la fundació del Museu Episcopal de Vic (1891) i el Museu Diocesà de Solsona (1896), són algunes de les fites més importants del segle XIX que mostren l'important inici de l'embranchida catalana vers la recuperació de la memòria medieval, la qual va afavorir que Josep Gudiol i Cunill descobrís que l'autor del retaule de Santa Clara

de Vic era el pintor Lluís Borrassà, i també que aquest estudiós publicués la primera edició del llibre *Nocions d'arqueologia sagrada catalana* el 1902, el mateix any en què la Junta Municipal de Belles Arts de Barcelona celebrà una gran exposició d'art antic. Els dos volums de *Los cuatrocentistas catalanes*, de Sanpere i Miquel (1906a), els *Documents per l'història de la cultura catalana mig-aval*, de Rubió i Lluch (1908-21), i les notes històriques de mossèn Josep Mas aportaren noves dades importants i ben aviat es publicà la primera monografia d'un pintor medieval (1925). Va ser la de Lluís Borrassà, redactada per Josep Gudiol i Cunill. Aquells anys, Alexandre Soler i Marc donà a conèixer dades relatives a Mateu Ortoneda i poc després Chandler R. Post inicià la publicació de la seva esplèndida obra *A History of Spanish Painting* (1930). Entre moltes altres notícies importants, Duran i Sanpere revelà que Guerau Gener era l'autor del retaule de Sant Bartomeu i Santa Isabel de la catedral de Barcelona (1933), i Bernat Martorell, el del retaule de Sant Pere de Púbol (1938); Batlle i Huguet publicà el contracte del retaule de Sant Pere de Vinaixa i, per tant, divulgà com era la pintura de Ramon de Mur (1936); i Ainaud i Verrié descobriren que el Mestre de Penafel era el pintor Joan Mates (1947). L'aparició de nous volums de l'obra de Post, la inauguració del Museu d'Art de Catalunya (1934), l'obertura de l'Institut Amatller d'Art Hispànic (1941) i la publicació del volum de la ciutat de Barcelona del *Catálogo Monumental de España*, obra de Josep Gudiol, Joan Ainaud i Frederic-Pau Verrié (1947), donaren pas a la publicació de les recerques documentals de Josep Madurell i Marimon (1946, 1949, 1950 i 1952), a la segona monografia del pintor Lluís Borrassà (1953) i a la primera de Bernat Martorell (1959), redactades per Josep Gudiol i Ricart, al llibre *Arts anciens du Roussillon*, de Marcel Durliat (1954), i a la publicació del volum de pintura gòtica de la col·lecció *Ars Hispaniae* (1955), escrit per Josep Gudiol i Ricart, dels articles i estudis de Duran i Sanpere (recollits tardanament el 1975), de la síntesi de Frederic-Pau Verrié del 1957 i dels dos volums dedicats a la il·luminació de manuscrits del gòtic i el Renaixement català, escrits per Pere Bohigas (1965 i 1967). Uns quants anys després, Joaquín Yarza féu una síntesi de l'art gòtic (1980); Núria de Dalmaes i Antoni José i Pitarch publicaren el volum dedicat a l'art dels segles XIV-XV dins la col·lecció *Història de l'art català* (1984); Pere Freixas donà a conèixer un important nombre de noves dades relatives a l'art gironí en *L'art gòtic a Girona* (1983), tot descobrint que Joan Antigó era el Mestre de Banyoles; Grizzard publicà la segona monografia dedicada a Bernat Martorell (1985), i Josep Gudiol i Ricart i Santiago Alcolea i Blanch van escriure la *Pintura gòtica catalana* (1986), llibre que des d'aleshores i fins ara ha estat la gran obra de referència en aquest tema, i que ha complert les expectatives que Gudiol exposà en la introducció d'aquest llibre: ser una eina de treball i un punt de partida en treballs d'investigació relatius a la pintura gòtica catalana.

Des de llavors han estat moltes les aportacions que s'han fet, les quals començaren de manera brillant amb el descobriment de la personalitat que s'amagava darrere l'antic Mestre de Castelló d'Empúries. El 1989 Miquel Pujol i Canelles donà a conèixer que el retaule de Sant Miquel de Castelló d'Empúries, del Museu d'Art de Girona, havia estat pintat per Joan Antigó i Honorat Borrassà, conjunt en què també participà Francesc Vergós II. Amb aquest descobriment es posà nom a l'autor d'una de les millors produccions de l'art gòtic internacional català, en què també participà Honorat Borrassà, membre de la nissaga de pintors més important del nostre art gòtic: la dels Borrassà. Dos anys abans, el 1987, Clara havia donat a conèixer els testaments de diversos membres de la família Borrassà, principalment els dels pintors Guillem Borrassà I i Guillem Borrassà II, gràcies als quals es va poder conèixer bona part de l'arbre genealògic d'aquest llinatge. A més a més, tant Clara com Pujol aportaren noves dades dels principals artistes del gòtic internacional gironí, algunes de les quals, pel que fa a aquest darrer autor, es publicaren el 1994.

Joan Ainaud publicà una síntesi de l'art gòtic internacional d'aquell moment (1990), però ben aviat sorgiren noves propostes de diversos autors, entre les quals destaquen les de Rosa Alcoy. En les actes del congrés de la Seu Vella de Lleida (1991), en les del congrés dedicat als cinc-cents anys de la mort de Jaume Huguet (1992), en el catàleg de l'exposició de la *Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya* (1992) i en l'estudi de les relacions de Guerau Gener amb l'ambient artístic valencià (1996a i 1996b), aquesta autora suggerí hipòtesis alternatives que han enriquit la visió de l'art gòtic internacional. Paral·lelament, el descobriment de les taules de Cincorres es convertí en una de les grans troballes d'aquest moment. Donades a conèixer per Ana María Calvo (1995), aquestes obres ens permeteren definir, l'any 1996, els contactes entre el Mestre de Cincorres, principal exponent de la pintura de les terres del bisbat de Tortosa, i Lluís Borrassà, Joan Mates i Guerau Gener, entre d'altres (ALCOY - RUIZ, 2000). Així mateix, també aquests anys vam dur a terme un estudi que ha restat sense publicar i en què aprofundírem la personalitat dels pintors Bernat Despuig, Jaume Cirera, els Gonçalbo de la Seu d'Urgell i el Pseudomestre de Glorieta (ALCOY - RUIZ, 1996-97). A partir d'aleshores Bernat Despuig ha donat nom a l'antic Mestre de Badalona, autor del retaule de Sant Joan Baptista i Sant Esteve que es conserva al MNAC, procedent de l'església de Santa Maria de Badalona. La fortuna va propiciar que aquest estudi (ALCOY - RUIZ, 1996-97), les conclusions del qual s'inclouen en aquest volum, gairebé coincidís amb la recuperació del retaule de Sant Miquel i Sant Joan Baptista de l'església parroquial de Sant Llorenç de Morunys, conjunt pintat per Bernat Despuig i Jaume Cirera que havia desaparegut el 1936. Alhora, Francesc Fité i Carme Berlabé donaren a conèixer un important aplec de notícies relatives a les tasques de Bernat Martorell i Rafael Destorrents en el retaule major de la Seu Vella de Lleida (1996). En aquest mateix context, la tesi doctoral de Caterina Argilés aportà nous documents relatius als artistes lleidatans que treballaren en aquest temple catedralici (1993) i Isidre Puig dedicà la seva tesi doctoral als Ferrer de Lleida (1998).

Pel que fa a l'art de les diòcesis de Barcelona, Girona i Vic, es publicà la primera monografia del pintor Joan Mates (ALCOY - MIRET, 1998) i es dedicà una tesi doctoral al pintor Lluís Borrassà (RUIZ, 1999d), en què es posà en relleu la producció del mestre i del seu obrador, especialment la de Lluís Borrassà, Bernat Despuig i el Mestre de Sant Antoni i Santa Margarida, com també les relacions de Lluís Borrassà amb els Borrassà de Girona. Poc després, Rafel Ginebra, que ja havia fet saber l'origen gironí del pintor Nicolau Verdera (1998), publicà el contracte del retaule major de l'església de Sant Andreu de Gurb (2000), i Àngel Jiménez un important article de no gaire difusió en què es donava a conèixer la contractació als pintors Joan Antigó i Ramon Solà I del retaule major de l'església del monestir de Sant Feliu de Guíxols (2001). Amb motiu del cinc-cents cinquanta aniversari de la mort de Bernat Martorell s'escribí la tercera monografia dedicada a aquest artista (RUIZ, 2002a) i un any després, el 2003, se celebrà l'exposició «Bernat Martorell i la tardor del gòtic català». En un dels estudis dedicats als artistes coetanis de Martorell, inclòs en el catàleg d'aquesta mostra, es proposà com a obra de Joan Antigó la taula d'un sant bisbe amb donant del Cleveland Museum of Art, la qual, segons diversos estudiosos, hauria pintat un mestre estranger (RUIZ, 2003e). Finalment, l'encàrrec fet a Miquel Pujol dels capítols dedicats als artistes empordanesos de l'internacional per al present volum ha propiciat la publicació del llibre *Pintors i retaules dels segles XIV i XV a l'Empordà* (2004). A l'art de les terres del bisbat de Tortosa, especialment estudiat per Sánchez Gozalbo, s'incorporà la figura del Mestre de Torà, fins aleshores adscrit a la Segarra (ALCOY - RUIZ, 2000; RUIZ, 1999e).

El lector apreciarà desigualtats en el tractament dels diferents centres artístics, que s'expliquen, majoritàriament, pel reduït nombre d'obres que es conserven procedents d'alguns d'aquests llocs. Ens referim, sobretot, a l'art de les terres dels bisbats de Girona i Tortosa, dels quals, ja sigui per les incursions franceses, en el primer cas, o per la ràpida comercialització de les seves obres, en el segon, s'han conservat un reduït nombre de testimonis pictòrics del període del gòtic internacional.

Algunes de les darreres novetats sobre la pintura catalana de l'internacional van ser aplegades per Rosa Alcoy dins la seva síntesi "La pintura gòtica" a *Art de Catalunya* (1998) i Francesca Español les tractà de manera esquemàtica en *El gòtic català* (2002a).

Un capítol especial és el de les aportacions fetes en ocasió de la celebració d'exposicions. Destaquen els catàlegs de *Millenium* (1989), *Splendor Vallès* (1991), *Pallium* (1992), *Catalunya medieval* (1992), *Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya* (1992), *Jaume Huguet* (1993), *Pulchra* (1993), *Cathalonia* (1997), *Bagliori del Medioevo* (1999), l'esmentat *Bernat Martorell i la tardor del gòtic català* (2003), *La memòria daurada. Obradors de Morella s. XIII-XVI* (2003) i *Una memòria concreta, Pere Llebri* (2004). Dins l'àmbit de la corona catalanoaragonesa sobresurten els catàlegs *Signos. Arte y cultura en el Alto Aragón medieval* (1993), *Mallorca gòtica* (1998), *La luz de las imágenes. Valencia* (1999), *La luz de las imágenes. Sogorbe* (2001), *La clave flamenca en los primitivos valencianos* (2001), *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època* (2002) i *El retablo de San Martín, Santa Úrsula y San Antonio Abad. Museo de Bellas Artes de Valencia* (2004). Algunes de les aportacions més recents han estat la definició de la personalitat artística del pintor català actiu a València Joan Reixac, els contactes del pintor Jaume Huguet amb la capital del Túria (FERRE, 1997, 1999 i 2003) i la definició de noves propostes relatives al paradigma figuratiu de Jacomart. Ja en el context europeu del gòtic internacional excel·leixen els catàlegs de les exposicions *Paris et Charles V* (2001), *L'art à la court de Bourgogne* (2004), *Paris - 1400* (2004) i *Gothic Art for England 1400-1547* (2004).

Els darrers anys també han tingut lloc dos esdeveniments molt importants: la inauguració de la nova instal·lació de les col·leccions d'art gòtic del Museu Nacional d'Art de Catalunya (1997) i del nou edifici del Museu Episcopal de Vic (2002), arran de les quals s'han restaurat un important nombre d'obres d'art que han permès evidenciar algunes de les seves característiques estilístiques i iconogràfiques més amagades. Algunes d'aquestes restauracions i moltes d'altres es recullen a les memòries d'activitats del Servei de Conservació i Restauració de Béns Culturals Mobles de la Generalitat de Catalunya (1989-96 i 1997-2002).

Més enllà de totes aquestes novetats que acabem d'esmentar, el present volum també n'inclou d'altres que han estat fruit de les recerques dutes a terme per l'equip d'especialistes que han col·laborat en la seva redacció. La importància d'aquestes novetats poden ajudar a donar un nou pas endavant en l'estudi d'un dels períodes més brillants de l'art gòtic català, en bona part reflectit en les fotografies que il·lustren el volum. Algunes són gairebé inèdites i d'altres es reproduïxen en color per primera vegada. Així mateix, s'han inclòs quadres i mapes il·lustratius de les comandes que van rebre els pintors més documentats del gòtic internacional o que recullen els retaules coneguts d'un bisbat concret, mitjançant els quals es pot copsar amb més facilitat la zona geogràfica en què va treballar un artista o bé els treballs que van atendre diversos pintors per a un àmbit concret. La complexa xarxa familiar dels Borrassà, emparentats amb els Antigó i els Vicenç de Girona, es fa més entenedora gràcies a un arbre genealògic d'aquesta important nissaga d'artistes, que es publica actualitzat d'acord amb les darreres aportacions.



Un botó d'or d'un foli
del Breuari del rei Martí.
(BNE ms. Realchilid 2529, fol. 300r)

L'ART
GÒTIC
A CATALUNYA

PINTURA

III

Darreres manifestacions



Enciclopèdia Catalana

Barcelona, 2006

Presentació

JOAN SUREDA I PONS
Coordinador del volum



En l'edat mitjana les cròniques que relataven fets no es van escriure per conquerir la memòria del passat sinó per justificar, a manera dels *specula principum*, el govern temporal del present. Amb l'humanisme, l'estricta hagiografia política de les cròniques es dilueix davant la idea ciceroniana que la història, com a vida de la memòria, ha de donar testimoniatge del temps, ser llum de la veritat, missatgera de l'antiguitat i mestra de vida. Escriure història es convertí aleshores en *ars historiae*, un art que conquereix la distància del present al passat, de l'oblit al retorn, que no solament encadena fets, sinó que intenta descobrir-ne les causes i les conseqüències, que té una utilitat educativa i d'exemplaritat. Una disciplina que primer es va entendre com a general o nacional, que la Il·lustració va pretendre que fos universal i que, a la fi del segle XIX, començà a fragmentar-se, de manera que les històries temàtiques cada vegada adquiriren més valor i, entre elles, la història de l'art.

A Catalunya, després que Jerónimo Zurita redactés els seus *Anales de la Corona de Aragón* (1562-80), la voluntat de remuntar-se als orígens per arribar al present quedà palesa en el primer intent de dur a terme una història pròpia: la *Crònica Universal del Principat de Catalunya*, de Jeroni Pujades (1609). Aquesta fou seguida, no abans d'un segle, pels *Anales de Cataluña* (1709), de Narcís Feliu de la Penya i Farell, en els quals l'autor no es va estar de denunciar el poc que agradava a Catalunya escriure la seva història. Aquest minso interès per recuperar la memòria del temps que denunciava Feliu de la Penya s'afebleix encara més al llarg del segle XVIII i principi del segle XIX, període en què, a conseqüència de la nova situació política, la història de Catalunya queda integrada en la d'Espanya. Aquesta submissió o pèrdua de la identitat catalana en el marc de l'espanyola afectà igualment les històries fragmentàries o adjectivades, com la història de l'art. N'és un bon exemple la *Historia de la pintura en España* de Francesc Pi i Margall, el primer i únic volum de la qual, sense pràcticament cap mena de referència a la pintura catalana, es publicà el 1851.

Fins a la segona meitat del segle XIX no hi va haver el clima social i cultural necessari per a reprendre les històries generals de Catalunya. La Renaixença fou el moviment que afavorí el nou cultiu de la remembrança identitària, com reconeix el liberal Víctor Balaguer, el qual, en la seva *Historia de Cataluña y de la Corona de Aragón* (1860-63), assevera que a Catalunya mai no havia existit fins llavors un anhel tan viu per a conèixer la seva història, ni en la seva joventut un desig més ardent per saber el passat heroic del país. Era cert. Pocs anys després, Antoni de Bofarull i de Brocà publicà la voluminosa *Historia crítica civil y eclesiástica de Cataluña* (1876-78), el primer intent català, encara que poc reeixit, de convertir el positivisme d'arxiu en discurs històric, i entre el 1887 i el 1889 sortí a la llum la patriòtica i sintètica *Història de Catalunya* d'Antoni Aulèstia i Pijoan.

Amb la recuperació nacionalista que experimentà Catalunya durant el primer terç del segle XX es produí un altre avanç, que tingué una fita exemplar en la *Història nacional de Catalunya*, d'Antoni Rovira i Virgili, obra iniciada el 1922 i interrompuda per la guerra civil en el seu setè volum, i que culminà en la *Història de Catalunya* de Ferran Soldevila (1934-35). En la introducció de l'obra, Soldevila exposa al lector alguns dubtes sobre l'elecció del títol i, en particular, sobre si s'hauria o no d'adjectivar com a "història política". Resol la qüestió afirmant que l'obra desborda el camp estricte de la política i la diplomàcia i entra en "la percaça d'un ric botí, pels camps de la història econòmica, cultural, literària, artística i eclesiàstica –sense, però, que en pateixi la seva unitat". Entre les causes que el dugueren a integrar aquest ampli camp de coneixements –amb una gran prudència, val a dir–, una de les principals fou l'estat en què es trobaven aquestes disciplines històriques, les quals, a pesar de tots aquells que les conreaven, no solament no disposaven, segons Soldevila, d'una gran obra en diversos volums, sinó d'un manual suficientment extens, sòlidament estructurat i fruit d'una preparació adequada.

Soldevila es refereix, en concret, a la història literària, però hauria pogut dir el mateix de la història artística, ja que en aquells moments encara no existia cap obra que s'apropés al contingut d'una "Història artística de Catalunya" o al d'una "Història de l'art català". Si bé és cert que el 1932 s'havia iniciat la publicació de *Monumenta Cataloniæ. Materials per a la història de l'art a Catalunya*, i que, per circumstàncies absolutament alienes a l'àmbit acadèmic, el 1937 s'edità a París *L'art de la Catalogne de la seconde moitié du neuvième siècle à la fin du quinzisième siècle*, el tipus de manual –en realitat, suma de monografies– que reclamava Soldevila no va veure la llum fins el 1957 (*L'art català* editat per Aymà) i l'obra en diversos volums fins el 1983 (*Història de l'art català* publicada per Edicions 62). A diferència de la història política –la qual fou iniciada, com hem vist, al principi del segle XVII–, fins el 1957 els historiadors de l'art no van poder gaudir de la possibilitat d'enfrontar-se amb una visió de conjunt de l'art català, encara que des de la segona meitat del segle XIX ho havien fet amb històries generals de l'art, obres en què l'art català tingué una presència precària.

Com deixava entreveure Soldevila, la construcció global de la memòria històrica de l'art català ha estat tardana i lenta, fet, però, comú a aquells territoris europeus en els quals la creació artística no fou paral·lela a la seva documentació històrica o a la seva teorització. El procés de recuperació cultural de l'art medieval i, consegüentment, de la pintura gòtica s'inicià com a seqüela de les turbulentes desamortitzacions de la primera meitat de segle XIX. Intervingueren dos factors fonamentals. El primer fou el salvament d'allò que en l'emergent pensament nacionalista de l'època començà a considerar-se patrimoni de la nació, salvament que suposà la creació dels primers museus d'arqueologia i d'art al final de la primera meitat de segle, primer a Girona i Barcelona i, posteriorment, a Lleida, Tarragona, Vic i Solsona; la constitució de les primeres col·leccions d'art privades de certa entitat que a poc a poc s'anaren diferenciant dels gabinets de curiositats; i, amb el pas dels anys, la fundació d'agrupacions, associacions i societats que ocuparen un important paper per les seves campanyes de protecció, "descobriment" i exposició d'obres i per les seves publicacions, com foren, entre d'altres, a Vic, el Círculo Literario i la Sociedad Arqueológica Vicense i, a Barcelona, l'Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa. El segon factor de recuperació fou conseqüència de la implantació de la idea de progrés i de l'exigència de mostrar els canons estètics que havien d'inspirar les produccions industrials, voluntat que va fer que les autoritats competents fessin successives crides a institucions i particulars que posseïssin objectes d'art sumptuari, per tal que els mostressin públicament en exposicions, fenomen que culminà en l'Exposició Universal del 1888, no pas, com hem dit, per assentar la consciència històrica de l'art del país sinó per donar suport a la indústria.

A aquests factors esmentats, caldria afegir-ne altres de més endògens, entre els quals sobresurt sens dubte l'aparició d'un nou tipus d'intel·lectual que, provinent de diversos camps del coneixement –pràctica artística, literatura i dret, fonamentalment–, s'interessa cada cop més per l'art i l'arqueologia i es converteix en conreador de la seva història, sigui des de les institucions de formació artística, com Pau Milà i Fontanals, des dels museus, és el cas d'Antoni Elias i de Molins, o des dels arxius, com Josep Puiggarí i Llobet. Un factor també decisiu fou l'incipient interès que començaren a mostrar certs historiadors forans en algun aspecte de la pintura de la segona meitat de segle XV, molt en particular en la possible relació de Lluís Dalmau amb l'art flamenc de Jan van Eyck, fet que va permetre, encara que d'una manera en extrem concreta, que l'art català traspassés tímidament la frontera de l'àmbit local en un moment que Europa estava assentant la cultura i el gust pels primitius.

Aquest lent procés d'invenió dels "primitius catalans" tingué el seu primer punt d'inflexió en la publicació, el 1870, per part de Puiggarí del contracte del retaule de la Mare de Déu dels Consellers, camí, el de la investigació en arxiu, que permeté al mateix Puiggarí publicar en les "Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona" del 1880 l'article *Noticia de algunos artistas catalanes inéditos de la Edad Media y del Renacimiento*, on apareix documentat per primera vegada Jaume Huguet. Paradoxalment, en l'*Album de la Sección Arqueológica de la Exposición Universal de Barcelona* del 1888, Puiggarí amb prou feines s'atura en el comentari de les peces del segle XV que es prodiguen en l'exposició –destacant, no obstant això, les taules que avui sabem de Jaume Huguet i que llavors eren tingudes per anònimes, del retaule de Sant Agustí de la confraria de blanquers, i les del retaule de Sant Miquel Arcàngel de la confraria de tenders i revenedors– i s'allarga en una enfervorida anàlisi dels frontals romànics presentats pel capítol de Vic.

Malgrat la recuperació històrica duta a terme en diferents indrets de Catalunya, a la fi de segle Barcelona continuava marcant la pauta, i els esdeveniments que hi ocorrien tenien una clara repercussió en tot el país. En aquest sentit resultaren decisives les eleccions municipals del 1901, que dugueren a l'Ajuntament personatges com Josep Puig i Cadafalch, Josep Pella i Forgas i Francesc Cambó i que suposaren una presència significativa de regidors catalanistes. El nou aire implicà un important canvi de rumb polític de la ciutat –val a dir, referent a això, que el 1901 se celebrà per primera vegada la commemoració de l'11 de setembre com a diada nacionalista catalana i que el 1902 es restaurà la festa de la Mercè–, i en el camp cultural i artístic es manifestà d'antuvi en la creació de la Junta de Museus i Belles Arts, la qual tingué al seu càrrec l'organització i el funcionament dels museus d'art, de les exposicions i de tots els serveis que l'Ajuntament financés o creés relacionats amb l'art.

Entre les prioritats de la Junta, la més immediata va ser l'organització d'una exposició d'art antic, la qual fou inaugurada el 25 de setembre de 1902 en el marc de les festes populars de la Mercè, tot just sis mesos després d'acordar-se. Poc abans, el 15 de juny, a Bruges havia obert les portes l'*Exposition des primitif flamands et d'art ancien* que, entre d'altres, havia tingut l'antecedent de l'*Exposition de l'art ancien au pays de Liège*, celebrada el 1881 a Lieja. Ara l'interès no era presentar models per a la indústria, sinó el d'un veritable recobriment de l'art antic existent en museus, ajuntaments, centres recreatius, catedrals, convents, parròquies, bisbats i col·leccions privades de Catalunya, malgrat que no totes les 1 890 peces presentades al palau de Belles Arts fossin, evidentment, catalanes. La comparança amb els altres i la valoració del que és propi no es va escapar a Pella i Forgas en el discurs inaugural: "*Es indudable* –digué el regidor– *que en las tablas de Vergós, Dalmau y otros [...] no aparece la magnificencia de sus vecinos italia-*

nos ni la gallardía y el humanismo de los franceses. [El arte catalán] muéstrase simple, ingenioso, real sin realismo, como conviene al carácter del pueblo catalán, sencillo y casero, positivo y práctico [...] pero estos grandes artistas supieron, y por ello fueron grandes, ir acordes con la civilización y manera de ser de su pueblo, el pueblo catalán que lanza sus pensamientos en un idioma enérgico sin finuras ni ampulósidades”.

Tot i que l'Exposició de Arte Antiguo celebrada a Barcelona no significà una “grandiosa manifestació en favor de l'art primitiu català”, com va representar, amb relació als primitius francesos, l'*Exposition des primitif français*, que va obrir les seves portes a París a l'abril del 1904, fou l'impuls de conjunt més notable registrat fins llavors per a construir l'edifici històric de la pintura catalana del segle XV. Per raó de l'exposició en si i pel fet que d'ella es derivessin els dos toms que, sota el títol de *Los cuatrocentistas catalanes. Historia de la pintura en Cataluña en el siglo XV*, Salvador Sanpere i Miquel publicà el 1906 –tot just un any després del *Fin de la nación catalana*. La voluntat de Sanpere i Miquel resta diàfana: “todas [las naciones] –escriu– pueden y deben estudiar sus Cuatrocentistas [...]. Si nosotros les llamáremos retablos o góticos, nada diríamos con darles este nombre [...] y además no se comprendería que nuestro estudio se dedica al período fecundo para el arte representado en todos los países artísticos por sus Cuatrocentistas. Conocer y dar a conocer a nuestros artistas contemporáneos de Masolino, Massacio, de Fiesole, Lippi, Botticelli, Bellini... Vinci; de los van Eyck, Christus, van der Weyden, Bouts, Memling, Lochner, Schongauer, Zeitblom... es hacer una doble obra artística y patriota: es completar la historia artística del siglo XV, es devolver a la nación catalana sus hijos ilustres condenados por nuestra desidia”.

La concreció d'aquest objectiu resultà fallida en molts aspectes, entre d'altres, en la construcció dels “cercles artístics” de Dalmau i d'Huguet-Vergós –el qual amb anterioritat ja havia establert Carl Justi en *Estudios sobre el Renacimiento en España* (1892)–, i *Los cuatrocentistas* rebé immediatament aspres crítiques del defensor aferrissat de la influència germànica en la pintura catalana, Raimon Casellas, crítiques que sota el títol de *La novela de Sanpere* aparegueren en “La Veu de Catalunya”, i més temperades d'Elies Tormo. Però, fos com fos, les línies mestres de l'edifici històric de la pintura catalana del segle XV ja estaven dibuixades i, si més no, un segle d'art català ja permetia d'ésser estudiat.

Al llarg del segle XX aquest edifici s'anà consolidant i alçant gràcies a historiadors de diferents disciplines, com, entre d'altres, Josep Gudiol i Cunill, Émile Bertaux, Antoni Rubió i Lluch, Joaquim Folch i Torres, Chandler Rathfon Post, Agustí Duran i Sanpere, Josep Gudiol i Ricart, Joan Ainaud i de Lasarte, i Frederic-Pau Verrié, fins arribar a les actuals generacions. Aquestes –pel que fa a la pintura de la segona meitat del segle XV que gira a l'entorn de Lluís Dalmau i Jaume Huguet i que, al voltant del 1500, veu com la tradició catalana, present també en terres napolitanes, sicilianes i de Sardenya, s'esgota en mans de renovadors pintors forans– són les generacions que exposen en aquest volum un exhaustiu estat de la qüestió sobre el tema. Ho fan a partir de la tasca feta fins avui i de la documentació disponible en l'actualitat, però plantejant alhora noves lectures, noves visions i nous camps d'estudi que desbrossen el camí als que continuen, i als que continuaran, treballant en la recuperació de la pintura i dels pintors que, en temps passats, per desidia, com afirmava Sanpere i Miquel, però, sobretot, per imperatius i esperit d'època foren oblidats.



Detall de l'orla del frontispici d'una còpia de la segona meitat del segle XV de l'obra *Summa de casibus*.
(Biblioteca de la Universitat de Barcelona, ms. 791, foli 8r)