

La pintura gòtica als països de parla catalana entre els segles XIV i XV

Rosa Alcoy*

Universitat de Barcelona

Rebut 3 febrer 2014 · Acceptat 20 abril 2014

RESUM

La pintura gòtica als països de parla catalana va evolucionar sobre el dens teixit deixat per l'art del segle XIII, que havia anat fonent les seves herències bizantines. Arribats al 1300, la superació del model bizantí és un fet, el mural continua essent la tècnica primordial i la pintura sobre taula i la miniatura comencen a guanyar terreny. Sobre la magnífica base dels temps de Jaume II, el segon quart del segle XIV esdevé una època daurada per al gòtic català i un període de fonamentació de la tradició pictòrica posterior. El taller de Ferrer Bassa, coneixedor de la cultura de Giotto i dels seus companys toscans, rep els encàrrecs de la cort, mentre que al regne de Mallorca l'art conreat a Pisa i Siena és interpretat per diversos tallers de gran interès. El perfil italianitzant de la pintura es manté després de la Pesta Negra (1348), per més que pintors com Destorrents, els germans Serra, Valledregada o Llorenç Saragossa se'n replantegin nombrosos aspectes. Ja dins les darreres dècades del segle XIV creixen les expectatives dels tallers locals i es multipliquen els centres que poden generar una pintura de qualitat. Barcelona, amb Lluís Borrassà, Guerau Gener, Joan Mates o Jaume Cabrera, continuarà destacant, però perdrà l'hegemonia, mentre que València congrega una sèrie indiscutible de primeres figures: Pere Nicolau, Gherardo Starnina, Marçal de Sax, els Gonçal Peris, Miquel Alcanyís o Jaume Mateu, que donen rellevància al gòtic internacional, sostingut també per les escoles i tallers de Castelló, Morella, Tortosa, Tarragona, Lleida, Girona, Perpinyà o Mallorca. A partir de les darreres i més significatives aportacions al tema, aquest article revisa la pintura més notòria d'un període molt creatiu, que ens durà del 1300 a les primeres dècades del segle XV.

PARAULES CLAU: pintura gòtica, retaule, mural, il·lustració de manuscrits, Catalunya, València, Mallorca, pintura trescentista

Com ja havia passat amb la pintura romànica, la pintura catalana del gòtic va confluïr amb els nous corrents artístics europeus sense retards gaire notables. Després d'un temps de tempteig, en què les antigues tradicions continuen vigents, es configurarà una tradició sòlida, amb un tarannà força original, que es ramifica en escoles diverses i que mostra camins propers en la pintura valenciana i mallorquina.¹ Per assenyalar els moments més rellevants de la pintura gòtica d'aquests territoris, la seva història s'ha subdividit tradicionalment en quatre grans etapes: gòtic lineal o francogòtic (segles XIII-XIV), italogòtic o període italianitzant (segle XIV), gòtic internacional (segles XIV-XV) i gòtic flamenquitant, o d'arrels genèricament flamenques (segle XV).² Encara que aquest no sigui l'espai ideal per a revisar la idoneïtat i el contingut de cadascun dels qualificatius utilitzats, i tampoc el moment d'aprofundir en les perioditzacions dels estils dins de la complexitat evident que descriuen els grans centres de la Corona catalanoaragonesa, és important apreciar la gran signifi-

cació dels projectes pictòrics de l'època d'Alfons el Cast per comprendre la dinàmica posterior. Gràcies a obres com les dels tallers dels Mestres d'Avià o de Sixena, es dona entrada a les grans creacions anglobizantines del segle XII alhora que s'obren camí nous models pictòrics romans, germànics i francoflamencs.³ Sobre les bases posades per les diverses tendències de fonamentació bizantina, es perfila una etapa nova, heterogènia i extensa, per bé que molt delmada en les seves contribucions, que va ser qualificada de lineal per raó de certes predisposicions estilístiques, que posen l'accent en el contorn de les figures i l'aïllament del color.

En funció de la cronologia elegida per a aquest treball, fixarem l'atenció en les pintures del segon gòtic lineal, definit com a orientació específica de l'estil del 1300 en endavant. No s'ha de passar per alt que, ja dins del segon quart del segle XIV, Ferrer Bassa, un pintor format en les noves maneres de la pintura trescentista, creades per Giotto i altres mestres italians, demostra la seva estimació per l'art del 1200, al qual s'acosta, com a mínim, a través de les miniatures del *Saltiri anglocatalà de París*, obra que va completar i enriquir.⁴ Després de fer atenció a les etapes italianitzants, bassiana i postbassiana, i d'acostar-nos a les seves

* **Adreça de contacte:** Rosa Alcoy. Universitat de Barcelona, Facultat de Geografia i Història. Carrer Montalegre, 6. 08001-Barcelona.
E-mail: rosaalcoy@ub.edu

alternatives mallorquines i valencianes, ens fixarem sobretot en el primer gòtic internacional, un art sofisticat que absorbeix les fórmules precedents, però que, en evident confluència amb les tradicions septentrionals, s'expandeix sense entrebancs dins el marc geogràfic descrit per aquest estudi. No és estrany, tenint en compte la tradició anterior, que aquest corrent cortesà, amant de l'estilització de la realitat i de les formes cromàtiques vistoses, trobi als països de parla catalana un espai molt ben predisposat per acollir, adaptar i posar en valor els seus trets fonamentals.

EL GÒTIC LINEAL DEL 1300

La primera etapa ja plenament gòtica, oberta a tota mena d'influències foranes, va arrelar, en diferents episodis, a Catalunya, al regne de Mallorca i al País Valencià. En aquest moment es van consolidar els lligams amb l'Europa septentrional, on algunes de les solucions més atractives del nou gòtic aniran deixant rastre, i a més, als territoris occitans, a Aragó i a Navarra. El gòtic lineal ens mostra una realitat artística rica i bigarrada, que farceix bona part del segle XIII i abasta encara les primeres dècades del XIV. Tot i certes continuïtats, l'extensió temporal conferida al gòtic lineal permet distingir entre el conjunt d'episodis inicials (primer gòtic lineal), vinculats a un progressiu abandó de les fórmules bizantines i al desenvolupament d'una matèria èpica aparellada a fets històrics recents, de clara actualitat al segle XIII, i un moment més tardà (o segon gòtic lineal) que, a partir ja dels voltants del 1300, oscil·la entre les estilitzacions de caire cortès, molt pròpies del gòtic del nord, i una nova densitat narrativa i formal que, sobretot des dels centres italians, condueix a una decidida reconquesta del volum de les figures i a la creació de nous conceptes d'espai, amb una pertinent adaptació i renovació de les tècniques pictòriques precedents.⁵ A Catalunya, el diàleg amb el món meridional es mantindrà sempre, però, en aquest primerenc 1300, sembla que s'imposen les novetats que arriben del nord.

Les experiències del gòtic lineal més avançat, o lineal trescentista, ens ofereixen un ampli ventall d'obres significatives en tots els camps de la pintura, si bé destaca amb força la pintura mural, un àmbit per a la creació que havia tingut molta presència en els temps anteriors, però que perd importància a mesura que penetrem en el segle XIV i els grans retaules s'apropien de les parets dels temples. La pintura de la primera meitat del segle compon un escenari molt dinàmic, en què els encàrrecs reials van protagonitzar la introducció dels nous grans corrents. Durant el regnat de Jaume II (1291-1327), casat en primeres noces amb Blanca d'Anjou, és palesa la penetració d'algunes de les formulacions d'origen septentrional, que havien configurat l'avantguarda als regnes de França i Anglaterra, però també hem de percebre que la seva manifestació s'adapta als escenaris mediterranis, on competeixen altres models. Aquestes tendències es fan visibles en múltiples realitzacions que ajuden a entendre el pes adquirit pels grans cen-

tres mendicants, sense oblidar monestirs reials com Sixena, el món dels benedictins i els cistercencs o les seues canonicals. A l'església de Sant Domènec de Puigcerdà es preserven importants restes d'obra mural que, amb les seves sofisticacions i estilitzacions expressives, engendren creacions pictòriques molt notòries que es poden classificar dins d'aquest segon gòtic lineal. En realitat, no poden ser sinó un vestigi d'altres empreses similars, perdudes per a la majoria de les fundacions franciscanes i dominiques catalanes, valencianes i mallorquines. Un seguit de creacions de qualitat, relacionades amb el món llenguadocià i provençal, també ens pot acostar als magnífics vitralls de la capçalera de la catedral de Barcelona, que, realitzats en temps del bisbe Ponç de Gualba (1303-1334), mantenen nexes interessants amb l'art tolosà.⁶

Des de l'entorn del 1300, Mallorca i Catalunya seran receptives a manifestacions artístiques vinculades a la pintura italiana de les darreres dècades del segle XIII. A l'illa, sobresurt una taula amb les històries de la Passió de Crist i temes franciscans, vinculada al convent de Santa Clara de Mallorca (Museu de Mallorca), una producció d'arrels estilístiques romanes que convida a tenir en compte alguns dels murals de la basílica de Sant Francesc d'Assís, entre altres fonts.⁷ D'altra banda, i en un context artístic molt peculiar, s'estenen les obres i els models que proporcionaven els potents obradors de manuscrits il·luminats de la ciutat de Bolonya.⁸ Per tant, el període lineal dóna vida a un art que ens complau amb experiències variades, que sovint donen pas a la hibridació a partir dels seus principals referents, sigui per via estilística o iconogràfica. No podem prescindir, doncs, dels estils italobizantins, alternatius a les troballes de Giotto i els seus companys, que es manifesten en l'art toscà dels tallers i les escoles de Cimabue, Memmo di Filippuccio o Duccio di Buoninsegna.⁹ Aquesta ha de ser una de les raons per les quals el model giottesco arriba amb retard i conquereix el nostre territori, com veurem, al llarg de la tercera dècada del segle XIV.

Els grans llibres dels *Usatges i Constitucions de Catalunya*, on es representen les Corts catalanes i els costums i lleis vigents, configuren un discurs de caire jurídic singular, que fou il·lustrat pels millors miniaturistes del gòtic lineal i italianitzant. L'*Hagadà d'or* de la British Library de Londres és un dels manuscrits més rics del període, un encàrrec hebreu que amplia el punt de vista sobre el context àulic en què es van promoure alguns dels exemplars dels *Usatges*. Aquests configuren un corpus excepcional de còdexs nobiliaris i reials, que enclou llibres com l'encarregat pels Montcada, obra que va passar a ser propietat del municipi de Lleida i que es conserva a la seva Paeria, o el ric exemplar ms. Lat. 4670 A de la BNF, a París, amb tres significatives intervencions d'il·lustradors, una de les quals ha estat relacionada amb el mestre principal de l'*Hagadà d'or*.¹⁰ En aquest context, és apropiat parlar de l'obrador lineal dels Montcada de Lleida, amb un estil original, de dibuix solt, que crea figures flonges i s'interessa per les orles, ja que al llarg dels anys trenta i quaranta la nova cultura italiana s'imposa en els encàrrecs del clan fa-

miliar i també en les miniatures d'altres grans manuscrits jurídics com el *Llibre verd de Barcelona* o el *Decretum Gratiani de Londres*. No oblidem que Elisenda de Montcada esdevé esposa de Jaume II i passa a ser, en la seva viudetat, la regina del monestir de clarisses de Pedralbes, fundat el 1326, un marc clau per a entendre el desenvolupament de la pintura d'arrel italiana.¹¹

Els escassos retaules que es poden situar dins dels primers vint-i-cinc anys de la centúria són de dimensions reduïdes,¹² com és el cas dels fragments de Sant Jaume de Frontanyà, o del retaule de Santa Margarida de Vilobí d'Onyar, fet en realitat per a la catedral de Girona. Posen de manifest la importància conferida durant tota aquesta etapa als murals, ben clara encara a la Seu Vella de Lleida o a la catedral de Tarragona, o en localitats com València, Perpinyà, Puigcerdà, l'Arboç o Terrassa, i documentada també als palaus i monestirs de Barcelona. Algunes pintures sobre taula, entre les quals sobresurt la cadira prioral de Sixena (Museu Diocesà de Lleida), ens recorden també la polivalència dels tallers que, en aquest cas, ens acosten a alguns vestigis murals del claustre del monestir de Pedralbes. Les taules de Vallbona de les Monges (MNAC), que cal situar ja a partir dels anys trenta, són fruit d'un encàrrec controvertit, que dona peu a pensar en una obra amb dues cares, tot i altres hipòtesis viables per a la reconstrucció del conjunt, i a un estil que reflecteix els corrents del gòtic lineal, tenyits per una rica cultura italobizantina d'arrels toscanes que fou ben coneguda a Mallorca i, plausiblement, també a València.¹³ Aquest corrent és representat en els vitralls de les principals catedrals catalanes (Barcelona, Girona, Tarragona...) i es retroba als murals de la capella de les Onze Mil Verges de la catedral de Tarragona.¹⁴ Les sargues del reliquiari de Santa Tecla de la catedral de Tarragona i la taula de la Mare de Déu de l'església de Sant Llorenç de Lleida permeten plantejar problemes singulars que ens acosten, d'una banda, a dues magnífiques pintures sobre tela i, de l'altra, a una imatge de la Mare de Déu que es pot relacionar amb el món dels vitrallers i els muralistes actius a Avinyó o a Navarra, entre els quals trobem Juan Oliver.

ELS BASSA I ELS NOUS ESTILS D'ARRELS ITALIANES

La pintura més afí als models pisans i sienesos, no del tot aliena al món francoflamenc, ens descobreix un ric filó artístic a Mallorca, però en aquest cas en que predominarà l'empremta italiana. A l'illa es desplega un nou món pictòric gràcies a les produccions que envolten el Mestre dels Privilegis, antiga denominació que porta a descriure la principal escola pictòrica mallorquina del segle XIV, en la qual s'engloba l'activitat de diversos mestres. Encara que difícils d'individualitzar, atesos els múltiples problemes per delimitar les seves aportacions, trobem actius a Mallorca el vitraller sienès Matteo di Giovanni i altres pintors entre els quals s'ha destacat especialment la figura de Joan Loert o Lloert (Johannes de Luerts), autor de diferents re-

taules destinats a la catedral de Mallorca.¹⁵ Sigui o no Joan Lloert el més sobresortint entre els factibles mestres dels Privilegis, el fet és que assistim al desenvolupament d'un estil força coherent, que caracteritza el segon quart de segle al regne insular, amb més d'una personalitat remarcable,¹⁶ i que es pot contemplar a partir del món del vitrall, la pintura sobre taula, els murals o els llibres manuscrits o sobre diverses d'aquestes realitats integrades.¹⁷ Aquest estil, representat pels retaules de Santa Eulàlia i Santa Quitèria de la catedral de Mallorca, presumiblement es devia reflectir als centres del continent, segons podem advertir en alguns fragments murals de la catedral de Narbona i pressuposar per a Perpinyà i Montpeller. La doble capella del palau dels reis de Mallorca¹⁸ conserva vestigis murals amb motius arquitectònics, cal·ligràfics i vegetals que evidencien la magnitud dels programes murals perduts ja en els períodes anteriors. Aquests podrien ser anàlegs als de la capella reial de Mallorca o als del castell de Bellver, pintats per Francesc Cavaller i altres mestres que la documentació també esmenta. Les realitzacions del 1300, fossin murals o en els embigats,¹⁹ haurien estat precedides per creacions properes a obres com les barcelonines de l'obrador del Mestre de la Conquesta de Mallorca, aplicades tant a programes de caire religiós com civil, que evolucionen a partir de les formes anglobizantines vers formes més fortament emparentades amb la cultura septentrional que es desenvolupa vers el 1300.

La creació d'una sèrie d'escoles pictòriques coherents, fonamentades en l'activitat de poderosos tallers dirigits per mestres del país o per pintors arribats d'altres llocs, amb una producció característica, és una de les fites que, en diferents territoris de parla catalana, anirà assolint visibilitat a partir del segon quart del segle XIV, quan l'entrada dels estils italians giottescos és el fenomen que cal destacar en primer terme. Aquesta afirmació no pretén negar que aquesta tendència no fos una realitat anticipada per períodes precedents, quan les limitades referències documentals no secunden les també escadusseres obres que ens n'arriben.

La política de la Corona catalanoaragonesa a la Mediterrània serveix, en aquesta nova etapa, el procés de renovació del llenguatge pictòric, fonamentat en el diàleg directe amb els centres italians. La relació fou intensa i va tenir una repercussió especial als territoris de parla catalana,²⁰ dins d'un procés que també van propiciar les rutes comercials i els vincles amb el regne de Nàpols, sense oblidar l'oposició que confrontava els catalans als interessos de genovesos i pisans en els espais insulars més destacats. Mallorca, però també Sardenya i Sicília, van actuar de pont, consolidant els tradicionals lligams artístics amb el món italià o creant-ne de nous, especialment amb Pisa i Nàpols. En aquest moment de canvis, una generosa documentació dona a conèixer els noms dels pintors més brillants i permet situar i posar nom a tota una llarga sèrie de produccions conservades o perdudes.²¹ Advertim que els tallers accepten encàrrecs de tota mena, i així es produeixen murals, retaules o llibres il·lustrats en uns mateixos

obradors. Aquesta tendència, vigent en el primer període italianitzant, es capgira a partir de la segona meitat del segle XIV, quan els grans especialistes en matèria de retaules veuen augmentar les comandes i el món dels miniaturistes comença a plantejar-se com un àmbit més exclusiu i tancat (Arnau de la Pena) que produirà obres interessants però de menor ambició enfront dels grans encàrrecs del període precedent.²² Com és lògic, cal tenir en compte alguna excepció ben pertinent, que descriu activitats plurals com la del pintor del rei Ramon Destorrents, també miniaturista i encarregat de pintar el 1361, fins i tot, una esfera construïda per Ramon de Planes amb els temes del zodíac, els planetes i les constel·lacions.²³

Les modalitats del gòtic lineal, adherides encara al món de les parròquies i en algunes canòniques, tendiran a conviure, en la seva etapa final, amb les creacions que genera l'art derivat de Giotto i altres pintors toscans, que la cort va potenciar amb els seus encàrrecs. El model italià podia ser aleshores un distintiu, que acabarà essent adoptat de forma generalitzada només en els temps posteriors a la Pesta Negra. Aquest discurs innovador té Ferrer Bassa com a figura principal. Al seu voltant giren altres personalitats significatives, que actuen de forma paral·lela i independent, com el Mestre de l'Escrivà de Lleida, o bé es troben immerses en els afers de l'obrador que aquest dirigeix i que ens porten fins a Arnau Bassa, un Pseudo-Ferrer Bassa o el mestre català de Baltimore.²⁴ No és una tasca fàcil delimitar els estils de tots aquests pintors, i encara conviuen teories divergents sobre la seva entitat real i catàlegs estrictes. Més enllà de les lògiques discussions sobre els seus perfils, es pot afirmar que Ferrer Bassa va ser el principal ambaixador del nou estil giottesco, després del seu versemblant pas per Itàlia. Fins a la seva mort, a mitjan segle XIV, el pintor va assumir i dirigir nombroses comandes d'Alfons el Benigne i Pere el Cerimoniós. Autor de la il·lustració d'uns *Usatges* perduts (1333), la seva obra es mou entre el món dels grans llibres de luxe de promoció reial (*Saltiri anglocatalà de París*, *Llibre d'hores de Maria de Navarra*),²⁵ amb un brillant context limítrof (*Decretum Gratini de Londres*), que no exclou el món jueu (*Maimònides de Copenhaguen...*), i la pintura dels retaules més importants del seu moment, aquells que havien de presidir les capelles palatines en capitals com Barcelona, Mallorca, Perpinyà, Lleida o Saragossa. Ferrer Bassa pintà figures belles i subtilíssimes per als retaules, tot i que no hem d'excloure la participació del taller, igual que advertim la participació de mans diverses als principals llibres que es va encarregar d'il·luminar.

Entre les exigües restes de retaules reials, algunes taules conservades a Lisboa i a Mallorca que van integrar-se en el conjunt destinat a l'altar major de la capella de Santa Anna de l'Almudaina de Mallorca han esdevingut eix fonamental per als nostres estudis sobre l'obrador. Devien formar part d'un gran retaule, avui semidestruït, que els Bassa van deixar inacabat a la seva mort i que seria conclòs al taller de Ramon Destorrents (1358). De fet, durant molt temps, aquesta producció fou considerada obra exclusiva de Ra-

mon Destorrents, fet que complicava poderosament l'atribució del retaule de Sant Marc (Santa Maria de Manresa) a Arnau Bassa, reconegut per Gudiol a Destorrents. Tot i així, un cop acceptat que aquest fou l'encàrrec fet pels sabaters de Barcelona al fill de Ferrer Bassa, segons document de 1346, i que el retaule que avui es troba a Manresa era el destinat a la capella dels sabaters de la catedral de Barcelona, la relació estilística amb les taules de l'Almudaina i el conjunt barceloní vindria a demostrar clarament que la intervenció dels Bassa en el retaule mallorquí no va quedar en no res.²⁶ Per tant, cal apreciar en el disseny i la factura del retaule mallorquí la intervenció dels Bassa i corroborar la notorietat adquirida per Arnau en el taller patern, com a pintor de retaules i il·luminador. La qualitat del conjunt de Mallorca és, a més, una prova afegida a la reconeguda importància de l'obrador de Ferrer Bassa en la primera etapa de govern de Pere el Cerimoniós.

Durant molt de temps, però, l'única obra documentada per Ferrer Bassa van ser els murals de la capella de Sant Miquel de Pedralbes, encarregats el 1343 per primera vegada, però no conclusos fins al 1346, després de la renovació del contracte, signat el mateix any.²⁷ Les particularitats d'aquestes pintures situades a la fi de la carrera del pintor havien allunyat la crítica especialitzada dels principals còdexs il·lustrats pel taller, amb els quals no s'establí estricta correspondència, ni tan sols cronològica.²⁸ Per fortuna, les troballes fetes a les darreres dècades han permès replantejar aquest punt de vista i tendir a integrar les obres bassianes en un ventall d'opcions diversificat dins d'un taller dinàmic, del qual no cal excloure l'encàrrec de les clarisses, però tampoc les grans produccions miníades.²⁹ Els lligams dels murals amb la taula de la Coronació de Bellpuig, obra densa en els seus referents italians i solament coneguda avui a través de fotografies en blanc i negre, són clars, malgrat les oscil·lacions de factura degudes al taller. Tot i haver donat peu a la creació d'un anònim, la Coronació es pot considerar una peça fonamental del catàleg de Ferrer Bassa, igual que les miniatures del *Saltiri anglocatalà de París*, les del *Maimònides de Copenhaguen* i part de les del *Llibre d'hores de Maria de Navarra*, a més de les restes, molt malmeses, d'un retaule de Sant Pau, plausiblement identificable amb un encàrrec dels Montcada, un Baró de Dolor conegut per fotografia i algunes altres realitzacions fragmentàries que ens han arribat.

El *Llibre d'hores de Maria de Navarra* és doblement interessant perquè conjuga l'art de Ferrer Bassa amb el del seu obrador i ens mostra els camins personals que aquest va recórrer sense descuidar-ne la coordinació en obres complexes.³⁰ El mateix es pot dir del Políptic Morgan de Nova York, un retaule portàtil dedicat als goigs i dolors de Maria que té en Jesús el principal protagonista i que mostra les subtileces de què eren capaços aquests mestres vers 1340-1345.³¹

Analitzar la formació de Ferrer Bassa ens porta fins a les principals escoles toscanes i adriàtiques. Cal no oblidar que arran de les semblances amb la Coronació de Bellpuig se li van arribar a atribuir obres d'Urbino o del

santuari de Mombaroccio.³² En el recorregut ple d'incerteses del pintor, no podem negligir el fet que Giotto i els seus companys eren actius a Nàpols vers 1328-1332,³³ ciutat que pot convertir-se en una molt plausible etapa del viatge de Ferrer Bassa per Itàlia en un moment proper al del seu retorn.³⁴ Alternativament, és prou evident que els seus col·laboradors més joves reclamen també una anàlisi de tot el que passa a la Toscana no florentina, de la mà de Duccio, Simone Martini, els Memmi i els obradors actius a Pisa. La pintura i la il·lustració de manuscrits pisans, sense oblidar el protagonisme cabdal de la seva escultura, expliquen l'obra del Mestre de l'Escrivà de Lleida i a partir de les creacions d'aquest magnífic pintor també la producció del mestre català de Baltimore, directament vinculat als Bassa per més d'una raó.³⁵

Els anys quaranta degueren ser el moment en què prengueren força aquestes noves orientacions que fan necessari pensar en la proximitat d'Avinyó, on Simone Martini i els seus companys més dotats, entre els quals el Mestre dels Àngels Rebels, conviden a revisar les troballes d'un dels millors obradors del període. L'escola que qualifiquem de bassiana va crear una imatge potent i singular per a la pintura catalana del segon quart del segle XIV. Obres com el retaule de Sant Jaume del monestir de Jonqueres a Barcelona (Museu Diocesà de Barcelona) o el mateix retaule de Sant Marc i Sant Anià, o la taula de Santa Anna i la Verge Nena del retaule de l'Almudaina (Museo Nacional de Arte Antiga de Lisboa) donen idea dels models d'extracció àulica que seran més valorats i seguits pels tallers posteriors. El tríptic català de Baltimore defineix un mestre afí als Bassa que, plausiblement, es va ocupar de concloure el retaule major de Santa Maria de Poble, una gran obra de la qual es conserven taules a Barcelona (MNAC) i al Fogg Art Museum de Cambridge. Un projecte que hauria acolorit el panteó reial que promocionava Pere el Cerimoniós i que, des de mitjan segle XIV, prenien forma al monestir cistercenc.³⁶

La mort de Ferrer Bassa i Arnau Bassa, probablement a causa de la Pesta Negra, deixa un buit important que afectarà sobretot el discurs de la pintura de la cort. Tot i així, els Bassa havien creat escola i van deixar alguns deixebles en actiu que impedeixen parlar d'un trencament radical. En tot cas, no hem de menysprear els problemes d'interpretació que genera el fet de fusionar els encàrrecs reials i altres tipus de comandes que adaptaran els seus esquemes estilístics i iconogràfics a noves necessitats i contextos. A partir del 1350 es pot pensar en una renovació d'àmbits i destinacions de les comandes, que pivotaran sobre dos eixos fonamentals: el taller de Ramon Destorrents i el dels germans Serra.

LA PINTURA DESPRÉS DE LA PESTA NEGRA

La pesta del 1348 va afectar Europa i l'art europeu en general: la mort de mestres principals és una raó de força inqüestionable, però també cal fer notar, en els afers del

canvi, l'ofec d'algunes tendències i la imposició d'una mirada distinta sobre la realitat. Es frenen algunes de les experimentacions formals anteriors sobre l'espai i es tendeix a crear episodis més sintètics i abstractes, articulats per fer-los arribar ràpidament a un públic que ha de poder apreciar amb facilitat el sentit essencial de les imatges.³⁷ Aquest procés es dona sense renunciar al simbolisme i a l'articulació d'alguns programes complexos que permeten fer créixer els cultes i redimensionen i amplien els cicles dedicats a les principals figures del santoral. Es tracta d'un recorregut no mancat d'excepcions i que, malgrat tot, atorga més densitat als paràmetres litúrgics i simbòlics en detriment dels aspectes narratius o de l'experiència acumulada sobre altres dimensions del sistema de representació.

El taller de Ramon Destorrents pren el relleu dels Bassa i ja sabem que és l'encarregat de concloure alguns retaules reials que havien quedat inacabats. La definició de l'art de Destorrents, mestre hàbil en tots els camps de la pintura,³⁸ és complicada i el seu llenguatge pictòric ha tendit a unir-se al dels primers Serra, atès que no debades Pere Serra va ser aprenent en el seu taller entre el 1357 i el 1360.³⁹ La seva intervenció en el retaule de l'Almudaina, la predella o taula dedicada a sant Onofre i els eremites, conservada a la catedral de Barcelona, obra potser començada pels Bassa i acabada al taller de Destorrents, a més d'alguns rics manuscrits com el *Breviari d'amor de Londres* i algunes miniatures del *Pontifical de Narbona*,⁴⁰ són factors clau per acostar la seva producció al catàleg de l'anomenat Mestre de Rubió, autor d'un gran retaule de la Coronació de la Mare de Déu de Santa Maria de Rubió (*in situ* i Museu Episcopal de Vic). La pintura de Destorrents i el seu obrador, complexa com ho és la factura del *Breviari* londinenc, configura un perfil estilístic original, que pot separar-se dels Serra sense renunciar del tot a les propostes bassianes, que fonamenten la pintura posterior a la Pesta Negra de mitjan segle XIV. Destorrents, però, també deixa sentir la proximitat d'Avinyó i, novament, l'influx creixent d'alguns potents corrents francesos.⁴¹ En la seva creació es detecta l'atracció que exerciria Matteo Giovannetti des de la ciutat dels papas, sense que calgui oblidar la brillant escola de pintors i miniaturistes de París. Uns reclams parisencs que, camí de Normandia o del món anglès, també aconsellen l'estudi comparat de les creacions del vitraller Guillem de Letungard, visibles a Tarragona i, sobretot, a la catedral de Girona.⁴²

L'entorn àulic havia de ser una de les aspiracions dels Serra quan acosten el germà petit, Pere, a l'obrador del pintor del rei, Ramon Destorrents. Els inicis de l'obrador configurat al taller de Francesc Serra (1350-1361) no són del tot clars; coexisteixen teories diverses sobre la seva personalitat, però, més enllà d'aquestes qüestions, hem de pensar en una progressió de les seves ambicions i la seva projecció en el territori que es desvia del discurs inicial.⁴³ El fet que el taller de Francesc Serra pogués assumir, com seria plausible, un encàrrec arribat d'Enric de Trastàmara, germà bastard de Pere I de Castella, és també una manera

d'alliberar Destorrents i concentrar-lo en els encàrrecs de Pere el Cerimoniós.⁴⁴ El desenvolupament del taller, tot i unes puntuals connexions amb el món de la cort i amb un enigmàtic Bartomeu Bassa, no va acabar per prioritzar el camí de la cort i va ser en el context de les catedrals, parròquies, canòniques i monestirs que la seva obra es va prodigar a bastament, creant retaules de notòria envergadura i d'un gran interès.⁴⁵ Jaume Serra (1358-1390) i Pere Serra (1357-1406) són els més coneguts dels germans, amb una producció personal atractiva que pot establir-se a partir de grans obres documentades. El retaule de la Resurrecció del Sant Sepulcre de Saragossa (1381), en el cas de Jaume, i els retaules manresans del Sant Esperit i de Sant Bernat i Sant Bartomeu en el cas de Pere (1394-1395)⁴⁶ permeten recuperar l'aportació individual d'aquests pintors en una etapa tardana i més enllà de la producció d'un taller que va abastir tot el territori català i altres zones de la Corona. Retaules com els del monestir de Sixena (MNAC), els dedicats a sant Esteve, a Castellar del Vallès i a Gualter (MNAC), o produccions com les destinades a Tortosa, Sant Cugat del Vallès, Abella de la Conca, Sant Llorenç de Morunys o, de nou, el Sant Sepulcre de Saragossa configuren un vast catàleg al qual cal afegir encara un seguit de fragments importants, conservats en diferents museus i col·leccions, entre els quals les taules de Palerm, Siracusa i l'Anunciació de la Pinacoteca di Brera de Milà, a més dels vestigis d'un gran retaule de Crist i la Mare de Déu trobats a la Curullada (Museu Diocesà i Comarcal de Solsona)⁴⁷ i d'una admirable taula dedicada al Crist davant Pilat que es conserva al Museu de Vic, a més d'altres taules remarcables del Museu Maricel de Sitges. La recomposició de l'escenari és possible, ja que les obres conservades són suficients i mostren la coherència i els afanys del període,⁴⁸ però encara cal abordar l'estudi de conjunt i una revisió crítica dels catàlegs establerts.

Des de Barcelona, els Serra omplen la segona meitat del segle XIV, i el seu taller és el més productiu i influent del període. De fet, l'obrador va deixar una important petjada a València, i també al Rosselló, on treballaran els membres de la família Baró,⁴⁹ però també mestres que, com Jaubert Gaucelm, s'havien format amb Pere Serra, segons contracte d'aprenentatge del 1393. Cal no oblidar altres pintors actius a la Catalunya del segle XIV, entre els quals els autors del retaule de la Mare de Déu de l'Estrella de la catedral de Tortosa, Joan de Tarragona, o l'anomenat Mestre de Santa Coloma de Queralt.⁵⁰ A València, figures tan debatudes com Llorenç Saragossa o Francesc Serra II ens endinsen en l'italianisme peculiar amb derivades de l'escola barcelonina, que ha de deixar espai per a altres pintors i que, arribat el 1400, havien de protagonitzar un final d'etapa prolífic i diferent,⁵¹ abocat a una renovació que s'imposà amb una força innegable.

Tot i això, els Serra no van ser els únics mestres destacables dins del segon tres-cents barceloní. A banda els pintors que amplien el seu recorregut en terres valencianes i castellonenques, cal fer un espai a Pere de Valldebriga, originari d'Aragó i possible autor del retaule de

l'Anunciació, o de Sant Gabriel, de la catedral de Barcelona,⁵² atribuït algun cop a Lluís Borrassà, sense deixar de banda Francesc Comes, actiu a Mallorca⁵³ i plausiblement procedent de València, o resseguir altres creacions mallorquines, no sempre d'identica factura, el món configurat pel Mestre del bisbe Galiana, apropiat a Pere Marçol (1362-1410),⁵⁴ a l'activitat del qual cal encara afegir la d'altres pintors com Joan Filell, Miquel Font, Ramon Gilabert, actiu a Girona, o Joan Daurer,⁵⁵ que signà diverses taules. Valldebriga, amb taller a Barcelona i orígens a Montsó, pren relleu en el panorama català a partir del 1368 i es manté actiu fins al 1406. La seva pintura, que es concreta com una aportació aliena a l'escola dels Serra, arribarà fins a Lleida i Aragó i ens fa mirar de nou als centres italians fins a confluïr dolçament, com també ho farà l'obra de Pere Serra, amb el primer gòtic internacional.

UN COP D'ULL AL PRIMER GÒTIC INTERNACIONAL

Mentre la demanda creix i les obres es multipliquen seguint els esquemes d'un l'italianisme trescentista cada vegada més proper al seu final, Pere Nicolau (doc. 1390-1408) es convertirà en un dels puntals de la nova pintura conreada a València, on el seu estil de formes estilitzades i evanescents va crear escola. La ciutat es converteix en un centre privilegiat per als retaules⁵⁶ on es congreguen mestres d'orientació i d'orígens diversos, entre els quals el florentí Gherardo Starnina, creador d'un art reflexiu, ponderat, sobre un teixit d'arrels giottesques, i el germanicoflamenc Marçal de Sax, o de Sas, expressiu, agosarat en els seus plantejaments i gran dibuixant.⁵⁷ A ells s'afegeixen Jaume Mateu, nebot de Pere Nicolau, els presumptes Gonçal Peris i Gonçal Peris Sarrià,⁵⁸ Miquel Alcanyis o Guerau Gener, amb estils propis, sempre multicolors, impetuosos i suggeridors de mons fantàstics, tancats en temes pertinents a la religiositat i a les demandes de l'època, però amb un potencial i una genialitat plàstica admirables, que sumen una poderosa tradició italiana a un esperit proper a aquell que retrobem a les grans corts francoflamenques i germàniques.⁵⁹

El gòtic internacional va crear interessants corrents artístics que articulen els diferents obradors de la Corona catalanoaragonesa, en un diàleg profitós que té lloc tant al continent com en els diferents escenaris insulars.⁶⁰ Paradoxalment, donada la multiplicació dels obradors locals, l'internacional és un dels moments de més forta cohesió entre les diferents escoles pictòriques dels països de parla catalana. Aquest sentit d'unitat neix sobre un fons d'afinitat amb diverses escoles europees, que obliguen a considerar les grans aportacions pictòriques visibles als millors manuscrits il·luminats del període. Són evidents, per exemple, els intercanvis entre el món dels il·lustradors valencians i barcelonins, en un registre de connexions que confirma el que també es posa de manifest en el món del retaule. Les propostes del segon Trecento, encara fortament empeses pel model estilístic italià, es deixen enrere

mentre avancen les propostes, de vegades xocants o inesperades, dels grans pintors de l'internacional. A Barcelona, el cicle trescentista es tanca sense una crisi estilística aguda, sobretot si tenim en compte el primer perfil de Lluís Borrassà i el missatge de continuïtats promogut per alguns dels col·laboradors del taller de Pere Serra, com Pere Vall o Jaume Cabrera, que es convertiran en notoris caps de taller en aquest nou període del gòtic.⁶¹ També Joan Mates sembla haver-se format en aquest context, però la seva trajectòria el porta a conrear un estil més intrèpid en les formes, que l'apropa a alguns mestres valencians i al vitraller Nicolau de Maraia.

Superat el delicat moment de la Pesta Negra (1348-1350) i després d'un període de canvis parcials, el gòtic internacional reforça la separació de les especialitats, però intensifica les col·laboracions entre artífexs i ens endinsa en una etapa de resultats brillants i espectaculars que donarà prioritat absoluta al retaule en totes les seves possibles formulacions, pictòriques, escultòriques o mixtes. Sigui a partir de les escoles catalanes, valencianes o mallorquines, aquestes estructures que serveixen les necessitats religioses s'imposen com a suport preferent de la pintura gòtica, per bé que cal no oblidar la fortuna d'altres tipus d'obres que ens acosten a les tècniques de la miniatura,⁶² com l'esmalt, la vitralleria, el brodat o les teles pintades.⁶³ La dinàmica que afavoreix els retaules es consolida en els episodis del gòtic final a les terres de parla catalana.

Des de les dècades finals del segle XIV es va produir un intens fenomen de proliferació de les escoles pictòriques locals amb una entitat artística notòria.⁶⁴ Arribats al 1400, alguns dels grans tallers barcelonins i valencians han creat perfils singularitzats dins del nou corrent i arriben a tenir una projecció considerable en tot el territori, però no es pot negar la competència dels tallers nascuts en altres localitats. Afloren noves individualitats amb caràcter i, fins i tot, arriben als centres principals pintors i vitrallers d'altres llocs d'Europa, marcats pels contextos d'on provenen. Nicolau de Maraia i el seu obrador renoven tendències dins de l'escola de Barcelona per projectar la seva producció també a d'altres indrets de Catalunya. Barcelona, tot i que no perd importància, arriba a perdre l'hegemonia en una etapa en què València passa a ser un centre neuràlgic per a la pintura del gòtic, i altres obradors, actius a l'arquebisbat de Tarragona o als bisbats de Lleida, Girona, Tortosa, Castelló, Perpinyà, Elna o Ciutat de Mallorca, assumeixen encàrrecs destacats. Cada zona té mestres i tallers amb contorns característics que s'interrelacionen i es multipliquen i que, en alguns casos, enllacen també amb el món de l'escultura i l'orfebreria. Mentre que a Girona es manté actiu el clan dels Borrassà i a Lleida es crea una escola amb dues figures clau, Pere Teixidor i Jaume Ferrer,⁶⁵ els obradors de pintura de tota la franja mediterrània peninsular mantindran una intensa correspondència que no margina alguns centres i obradors de l'interior, però que evidencia els corrents i fonts preponderants en tota la vasta zona costanera i insular.⁶⁶ Pintors

com Guerau Gener o Bernat Despuig concatenen diferents obradors valencians i catalans en una etapa en què a València germina una de les escoles de pintura més potents del gòtic internacional. El retaule continua essent l'objectiu principal dels tallers, i els bisbats de Barcelona, Lleida o Tortosa i l'arquebisbat de Tarragona nodreixen amb encàrrecs tallers locals i forans.

Procedent de Girona, Lluís Borrassà arriba a Barcelona als anys vuitanta, en la plenitud d'un segon període italianitzant.⁶⁷ Deixa enrere un obrador familiar que continuarà actiu a Girona fins a la fi de l'internacional i en què sobresurt també la personalitat de Francesc Borrassà. La primera etapa d'activitat de Lluís podria suplir el buit deixat per Ramon Destorrents i Llorenç Saragossa, tot i que l'obrador dels Serra continua a ple rendiment. El primer Borrassà és conegut gràcies als retaules destinats a Vilafranca del Penedès, en un context que li facilità encàrrecs arribats dels ordes mendicants, afavorits pels monarques. El retaule de la Mare de Déu i Sant Jordi del convent de Sant Francesc de Vilafranca pertany a aquest moment, que generarà alguns contactes amb Mallorca i suposarà la incorporació al taller de l'esclau Lluís Borrassà, que conclou la seva carrera a l'illa després de la mort del cap del taller i ja manumès. Les creacions més conegudes del taller barceloní pertanyen a una cronologia que ens endinsa en el 1400 i remetent sobretot a retaules hagiogràfics de grans dimensions i iconografia complexa, entre els quals un dels més ben conservats és el de Santa Clara de Vic (Museu Episcopal de Vic), una obra que ens retorna als ordes mendicants. Cal destacar també la predel·la del conjunt destinat a Sant Domènec de Manresa o el retaule de Sant Pere de Terrassa, sense oblidar la notable sèrie de creacions del pintor destinades a les diòcesis de Barcelona, Girona o Tarragona. L'obra de Borrassà omple el primer quart de segle mentre el pintor dirigeix un taller de configuració complexa, amb una xarxa intricada de relacions amb altres pintors i obradors al seu darrere. Bon mestre del color, Lluís Borrassà destaca per ser un pintor eficaç que combina una bona base italianitzant amb les idees renovadores pròpies de l'art del 1400. No tindria menys qualitat la producció madura de Guerau Gener, pintor de biografia curta, format probablement a la València dels anys noranta del segle XIV i retornat momentàniament a Catalunya vers el 1400 per pintar el retaule de Sant Bartomeu i Santa Isabel de la catedral de Barcelona.⁶⁸ La seva col·laboració renovada amb els millors pintors valencians explica en bona mesura l'estil del gran retaule marià de l'altar major de Santes Creus, conservat a Tarragona i a Barcelona en les seves parts fonamentals.⁶⁹

Barcelona dona cabuda a altres tallers, entre els quals el de Joan Mates,⁷⁰ pintor que es mou entre el culte a la riquesa material i un elegant misticisme que escau als encàrrecs rebuts d'alguns nobles i, sobretot, als dels canonges vinculats a catedrals com la de Barcelona i la d'Osca.⁷¹ Jaume Cabrera resulta una mica més convencional, però el seu catàleg és extens i apunta a l'èxit obtingut pel pin-

tor.⁷² A Tarragona, el nucli configurat a l'entorn de Mateu i Pasqual Ortoneda i el seu clan familiar és representat per diversos retaules marians, entre els quals destaca el gran retaule de la capella del castell de Solivella i el conjunt conservat a Cabassers.⁷³ Amb un radi d'actuació que arriba a la Segarra i l'Urgell, Ramon de Mur pren el relleu com a autor del gran retaule de Santa Maria de Guimerà i d'una taula, la de la Mare de Déu de la Llet, procedent de Cervera (MNAC). Fou amant d'una gamma força peculiar que aplicà amb estil molt personal.⁷⁴

És sabut que Lluç Borrassà, en la darrera fase de la seva activitat, retornà a Mallorca, on s'encarregà de pintar la taula centrada en la visió del Crist mort de Pollença. Ja des de l'entorn del 1400, l'illa desvetlla diferents realitats artístiques articulades dins del gòtic internacional, representat per anònims com els mestres de Montsió i de Santa Eulàlia. Es tracta de pintors fidels a les pautes del nou corrent,⁷⁵ però amb una forta dimensió italiana que apaivaga algunes de les resolucions més agudes de l'estil.

Tot i la importància dels múltiples centres situats al Principat i el pes del món insular, quan parlem de l'internacional, València mereix ser realçada molt especialment pel que fa a les troballes d'una sèrie de pintors que, capaços de fer obres d'una gran qualitat, renoven el panorama artístic de la ciutat i d'altres indrets, ja que la seva influència es percebrà arreu de la Corona i rebran encàrrecs molt significatius de centres no valencians. El gran retaule de la Mare de Déu per a la catedral d'El Burgo de Osma o alguns altres per a l'Aragó, en zones frontereres, evidencien el potencial d'aquests pintors que, amb Pere Nicolau al capdavant, conegut per ser l'autor del retaule documentat de la Mare de Déu de Sarrión (Terol), trenquen els motllos de l'art trescentista que encara representaven alguns dels retaules de final del XIV en centres com Villahermosa del Río.⁷⁶ El retaule de Sarrión, obra del 1404, tot i els desperfectes, evidencia la sofisticada naturalesa de l'art de Nicolau, indiscutible mestre en el contrast de tonalitats i en la precisa execució dels detalls.⁷⁷ Un art que es dilata en produccions reials com el políptic dels Set Goigs destinat a la cartoixa de Valldecris i recentment reconstruït.⁷⁸ Fou, a més, un creador de mirades i actituds sorprenents, capaç de sostreure materialitat a les seves figures per tal d'integrar-les en un món molt personal sense diluir l'eficàcia visual i narrativa de les escenes, que sovint dota de paisatges espaiosos. Ja a finals del segle XIV, el retaule dels Goigs de Maria, conservat al Museu de Belles Arts de Bilbao, mostra episodis d'una qualitat excepcional, que gaudiran d'un ampli radi d'influència, renovant els esquemes iconogràfics a l'ús. També el tipus de la Mare de Déu de la Humilitat canvia el seu patronatge en arribar el 1400 i ho fa sobre la base de les propostes de Nicolau i d'altres mestres del seu entorn. Jaume Mateu (1402-1453) fou el seu nebot i hereu del taller, però la seva figura encara roman massa fosca, tot i haver estat relacionada amb una taula d'un retaule que el pintor hauria contractat el 1430 per a la parroquial castellanenca de Cortes de Arenoso⁷⁹ i que se li hagin atribuït diversos retaules com el de Sant Miquel

del Museu de Belles Arts de València o el de Sant Valeri de la parroquial de la Vall d'Almonesir.

El retaule de Bonifaci Ferrer, o dels Set Sagraments (1396-1398),⁸⁰ permet recordar la presència de Gherardo Starnina a la Península i la seva vinculació amb València, encara que l'autoria del singular retaule sigui un tema enrevessat, que involucra fonts plàstiques d'origen divers i obliga a considerar la relació de l'italià amb pintors locals, entre els quals sobresortirà Miquel Alcanyís. L'obra de Starnina queda implicat també en altres obres com la predel·la amb temes de la Passió de Crist d'El Collado d'Alpont i sobretot en la factura de la taula del Judici Final de Munic,⁸¹ l'origen de la qual ha estat objecte de revisió en treballs molt recents.⁸²

Andreu Marçal de Sax, en contacte evident amb la pintura germànica, actiu vers el 1390 i fins al 1410, hauria estat l'autor principal del retaule de Sant Jordi de la capella de la Confraternitat del Centenar de la Ploma (Victoria & Albert Museum, Londres). Aquesta obra d'ambició excepcional, en la qual intervingueren alguns dels seus col·laboradors de taller, mostra totes les seves capacitats expressives, amb un viu sentit de les formes i el moviment que va dels registres més durs, grotescos i tensos dels martiris i altres escenes a la suavitat formal dels rostres de la princesa, de sant Jordi i dels àngels que envolten les figures no menys gentils de la Mare de Déu i el Nen. Aquesta flexibilitat expressiva caracteritza el mestre que, tot i el seu gust per les formes estilitzades, no dilueix els volums i atorga densitat i versemblança als cossos dels personatges. La seva col·laboració amb el català Guerau Gener es projecta com una qüestió interessant que afecta la interpretació que podem fer del Dubte de Sant Tomàs de la catedral de València, una taula documentada, que cal apropar als resultats del retaule que Guerau Gener pintà més tard per a l'altar major de Santes Creus i que, després de la seva mort, hagué de concloure Lluís Borrassà. El retaule de Sant Jordi de Xèrica, que segueix algunes de les seves pautes estilístiques, ha estat documentat en una investigació recent com a Berenguer Mateu.⁸³ Marçal mantindrà també contactes amb els Peris, Gonçal Peris i Gonçal Peris Sarrià (o de Sarrià), i no podia ser aliè tampoc ni a l'obra de Pere Nicolau ni a la de Starnina, tot i que el seu perfil es mantindrà autònom i segur, influïnt la pintura valenciana i, fins i tot, alguns pintors aragonesos, entre els quals destaca el conegut com a Mestre de Restacón (Saragossa).

El retaule de la Santa Creu de Sant Domènec de València (Museu de Belles Arts de València), reconegut a Miquel Alcanyís, destaca de nou per una factura precisa, extraordinària en el dibuix i complaent en el color, que entronca perfectament amb molt del que resta visible al retaule del Centenar de la Ploma, i hi és també evident el ressò de Starnina, l'al·lusió al qual és imprescindible a l'hora d'analitzar obres com el retaule de Sant Gil i els seus fabulosos fragments conservats a la Hispanic Society of America. Alcanyís fou un pintor integrador, capaç de fer confluïr ensenyaments diversos en una obra de tècnica refinada i plantejaments iconogràfics i estilístics molt originals.

El problema de Gonçal Peris s'ha pogut replantejar a les darreres dècades, fins a establir l'existència de dos pintors diferents que portarien el mateix nom. El primer seria l'autor de la taula de Santa Marta i Sant Climent, promoguda el 1412 pel bisbe Sopera (Museu de la Catedral de València), i s'identificaria amb Gonçal Peris. El seu art sembla deutor del nervi i els ombrejats sorgits del taller de Marçal de Sax, tot i que en aquesta obra assoleix una majestuositat densa i contundent que és pròpia d'obres de cronologia més avançada, en contrast evident amb la cultura i el refinament de la Verònica i l'Anunciació, que configuren una taula amb dues cares pintades, apropiades a la mà de Gonçal Peris Sarrià, a qui també es feia correspondre l'autoria del retaule de Santa Bàrbara de Puertomingalvo (MNAC) i del retaule, força més tardà, dedicat a sant Martí, santa Úrsula i sant Antoni Abat (v. 1440) del Museu de Belles Arts de València.

No crec que la qüestió de la distribució d'obres entre els Peris⁸⁴ i Jaume Mateu es pugui considerar tancada a partir de les dades i les obres disponibles, però és prou evident que les fonts dels estils d'aquestes taules evidencien els seus deutes amb Nicolau i amb els millors pintors de la generació precedent, derivant en una pintura rica en plantejaments que, posada en mans d'aquest excepcional nucli de pintors experimentats, va generar obres admirables, algunes de les quals al nivell de les millors pintures europees del període. En tota aquesta qüestió, que posa sobre la taula l'herència de Pere Nicolau, que Gonçal Peris Sarrià rebés el 1418 un pagament per al retaule major de l'església parroquial de Rubielos de Mora (Terol) és un fet que cal tenir en compte,⁸⁵ atès que el retaule conservat es mou dins d'esquemes propers a l'estil de Nicolau i, més encara, situa un tipus de producció que determina l'ascendència directa exercida per aquest pintor. El paper que va tenir Jaume Mateu en aquesta història s'haurà de descriure sense oblidar les col·laboracions i la proximitat als Gonçal Peris. De fet, que Gonçal Peris Sarrià treballés en un retaule de Sant Miquel i en un altre de la Mare de Déu per a Puertomingalvo (Terol) no prova *per se* la seva autoria sobre el retaule de Santa Bàrbara (MNAC),⁸⁶ obra d'una gran sofisticació i interès iconogràfic, però ens acostava directament a l'epicentre d'un mateix cercle i complex nucli pictòric que hauria pogut actuar de forma coordinada arribat el cas. La població de Puertomingalvo, vinculada al bisbat de Terol, pren un relleu especial, secundada per múltiples encàrrecs de retaules, pintats pels millors mestres valencians del període.

Antoni Peris, autor d'una Mare de Déu de la Llet i del retaule alacantí de la Verge de l'Esperança de Santa Maria de Pego (1400-1405), entre altres obres, conrea un estil italianitzant que contrasta pel seus valors d'arrel toscana amb la producció del Mestre de Cinctorres, que pot ser acostada per les seves característiques a algunes obres llombardes i al món francoflamenc que aquestes atresoren. La densitat cremosa de la seva pintura i la nítida impostació de les representacions escultòriques li atorguen un seguit de valors específics reveladors de les seves fonts.

El debat sobre la identitat de Pere Lembrí va portar a relacionar el pintor amb les magnífiques pintures retrobades a Cinctorres, parentes directes d'una bella taula dedicada a la Mare de Déu i el Nen que es conserva al Museu de la Catedral de Barcelona.⁸⁷ Més tard, la identificació va ser revisada a favor de l'autor del retaule perdut de l'església de Moquerola (Terol), però sembla quedar clara la importància del Mestre de Cinctorres dins un marc en què té un sentit especial reconèixer l'ascendent protagonisme de Pere Lembrí, un pintor que va treballar a Morella del 1399 al 1412 per instal·lar-se a Tortosa a continuació, ampliant així les conquestes territorials del primer i millor gòtic internacional.

L'art que es produeix a partir de 1425-1430, descrit com a segon gòtic internacional, presenta als països de parla catalana un panorama figuratiu prou diferent del plantejat pels episodis inicials de l'estil.⁸⁸ Bernat Martorell i Joan Antigó sobresurten en aquests nous temps com a protagonistes d'un corrent internacional que es transforma i que, malgrat l'excel·lència d'alguns pintors, no sempre va poder emular les grans fites assolides a les dècades que envolten el 1400. A València, el fet sembla més evident que a Barcelona i es pot explicar per la pressió exercida per uns nous models que, fonamentalment derivats de les experiències de l'escola flamenca, arriben amb una gran vitalitat a aquesta capital, per irradiar després a tots els territoris peninsulars. Es promou així el relleu de les antigues tendències que, anticipat parcialment per alguns dels millors creadors de les segones generacions de l'estil, introdueix les noves perspectives que qualificaran l'etapa final de la pintura gòtica.

NOTES I REFERÈNCIES

- [1] Manca encara una obra general que revisi les aportacions pictòriques dels països de parla catalana en el seu conjunt. Es poden consultar algunes publicacions amb visions globals per als diferents territoris, però no disposem de cap estudi sistemàtic que permeti veure de forma integrada l'evolució de la pintura gòtica en aquests països de la Corona catalanoaragonesa, marc que també ens adverteix de les relacions constants mantingudes amb els centres aragonesos.
- [2] Aquesta nomenclatura es consolida en les primeres grans obres dedicades al tema (Ch. R. Post, J. Gudiol i Cunill, J. Gudiol i Ricart, J. Ainaud...) i és seguida, amb petites variants, en els estudis més recents. Podeu consultar la bibliografia clàssica sobre el tema a Josep GUDIOL I RICART i Santiago ALCOLEA BLANCH. *La pintura gòtica catalana*. Barcelona 1987 (1986); Núria DE DALMASES i Antoni JOSÉ PITARCH. «L'art gòtic. Segles XIV-XV». A: *Història de l'art català*, vol. III. Barcelona 1984; Rosa ALCOY. «La pintura gòtica catalana». A: *La pintura antiga i medieval a Catalunya*, vol. VIII. Edicions Isard, Barcelona 1998, col·l. «Art de Catalunya», dir. X. Barral, p. 136-348; Gabriel LLOMPART. *La pintura medieval mallorquina: Su*

- entorno cultural y su iconografía*. 4 v. Luis Ripoll, Palma 1977, 1977, 1978, 1980; Tina SABATER. *Pintura mallorquina del segle XV*. Universitat de les Illes Balears, Palma 2002; Mathieu HERIARD DUBREUIL. *Valencia y el Gótico Internacional*. 2 v. Edicions Alfons el Magnànim, València 1987.
- [3] Sempre cal tenir en compte, a més, les importants creacions perdudes: Rosa ALCOY. «Els cicles murals de la Seu Vella de Lleida. De les evidències a les reconstruccions ideals». A: *Seu Vella. L'esplendor retrobada. (Seu Vella de Lleida, 800 anys)*, catàleg. Generalitat de Catalunya i Fundació La Caixa, Lleida 2003, p. 67-78.
- [4] Rosa ALCOY. «Les illustrations recyclées du Psautier anglo-catalan de Paris. Du XII^e siècle à l'italianisme pictural de Ferrer Bassa». A: *International Congress Manuscripts in Transition, Royal Library of Belgium*. Peeters ed., Brussel·les 2005, p. 81-92; Nigel MORGAN, Klaus REINHART i Rosa ALCOY. *Salterio anglo-catalán de París*. M. Moleiro ed., Barcelona 2006, p. 57-120 i 207-281; Montserrat PAGÈS. «Un saltiri de Guillem II per a Monreale? Sobre els orígens del *Saltiri anglocatalà* de París». *Miscel·lània Litúrgica Catalana*, núm. xx (2012), p. 287-308.
- [5] Per a la Catalunya dels períodes tractats en aquest article, vegeu: Rosa ALCOY (coord.). «Pintura I. De l'inici a l'italianisme». A: *L'art gòtic a Catalunya*. Enciclopèdia Catalana, Barcelona 2005; Francesc RUIZ I QUESADA (coord.). «Pintura II. El gòtic internacional». A: *L'art gòtic a Catalunya*, op. cit.
- [6] Rosa ALCOY. «L'evolució estilística del vitrall medieval a Catalunya». A: *Corpus Vitrearum Medii Aevi de Catalunya*, vol. v-2. Institut d'Estudis Catalans, Barcelona 2014. Direcció de l'obra: Manuel Anscari Mundó i Xavier Barral.
- [7] Rosa ALCOY. «Mestre de la Passió de Mallorca. Taula de la Passió de Crist i escenes hagiogràfiques». A: *Mallorca gòtica*, catàleg. Museu Nacional d'Art de Catalunya i Govern Balear, Barcelona i Palma 1999, p. 126-130.
- [8] Un tema revisat globalment a la tesi doctoral de Gemma ESCAYOLA. *La il·luminació de manuscrits d'orientació bonyesa a l'entorn del 1300. El cas de Catalunya*. Universitat de Barcelona, Barcelona 2009, i en diferents treballs publicats per l'autora i altres investigadors: Gaspar COLL I ROSELL. «La il·luminació dels manuscrits de dret canònic baixmedivals conservats a l'Arxiu Episcopal de Vic. L'anàlisi dels ms. 143 i 144». A: *Primer Congrés d'Història de l'Església catalana*, vol. II. Solsona 1993, p. 629-645; i particularment l'estudi de conjunt: Gaspar COLL I ROSELL. *Manuscrits jurídics i il·luminació. Estudi d'alguns còdexs dels Usatges i Constitucions de Catalunya i del Decret de Gracià. 1300-1350*. Curial i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995. I més recentment: Gaspar COLL I ROSELL. «Una perspectiva catalana sobre manuscrits il·luminats de "Dret comú" baixmedivals: mostra d'exemplars conservats a Catalunya». A: Rosa ALCOY (ed.). *El Trecento en obres. Art de Catalunya i art d'Europa al segle XIV*. Grup EMAC, Universitat de Barcelona, Barcelona 2009, p. 273-292; Alessandra BILOTTA. «Itinerari di manoscritti giuridici miniati attorno al Mediterraneo occidentale (Catalogna, Midi della Francia, Italia), mobilità universitaria, vie di pellegrinaggio fra il XIII e il XIV secolo: uomini, manoscritti, modelli». *Orticvm. Revista d'estudis medievals*, núm. IV (2012), p. 47-63.
- [9] Rosa ALCOY. «Impressioni bizantine nella pittura catalana del XIV secolo». A: *Medioevo Mediterraneo: l'Occidente, Bisanzio e l'Islam dal Tardoantico al secolo XII. VII Convegno Internazionale di Studi*. Parma, Milà 2007, p. 658-676.
- [10] G. COLL I ROSELL. *Manuscrits jurídics i il·luminació...*, op. cit.; Isabel ESCANDELL. «Los libros a través de la cancellería real de Jaime II de Aragón (1291-1327)». A: *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en Homenaje a J. Yarza Luaces*. Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra 2001, p. 327-335. El tema de l'*Haggadà d'or* ha estat abordat per Alba BARCELÓ. «El cicle de l'Èxode en l'*Haggadà d'Or*, una obra catalana a Anglaterra». A: Rosa ALCOY (ed.). *Art Fugitiu. Estudis d'art medieval desplaçat*. Universitat de Barcelona, Barcelona 2013, p. 411-422. Alba Barceló és autora d'un treball final de màster consagrat al manuscrit (UB, 2012).
- [11] Sobre Pedralbes, és imprescindible: Manuel TRENS. *Ferrer Bassa y las pinturas de Pedralbes*. Institut d'Estudis Catalans, Barcelona 1936.
- [12] Se'n fa el recull a Marisa MELERO MONEO. *Pintura sobre tabla del gòtic lineal*. Universitat de Barcelona, Barcelona 2005.
- [13] Rosa ALCOY. «Impressioni bizantine...», op. cit.
- [14] Rosa ALCOY. «L'evolució estilística del vitrall...», op. cit.
- [15] A més dels estudis globals de Marcel Durliat sobre l'art gòtic a Mallorca i els més específics de Gabriel Llopart sobre la pintura, vegeu el catàleg *Mallorca gòtica*, op. cit., i la síntesi de Joan DOMENGE, «L'art gòtic a Mallorca», Belenguier (dir.), *Història de les Illes Balears*, 3 vols. Vol. II, Edicions 62, Barcelona 2004, p. 242-281.
- [16] Rosa ALCOY i Joan DOMENGE. «Mestre de Santa Magdalena i Santa Llúcia. Sis fragments del retaule de Santa Magdalena i Santa Llúcia». *Mallorca gòtica*, op. cit., p. 131-135.
- [17] *Jaime III, rey de Mallorca. Leyes Palatinas*. J. J. de Olañeta, Palma 1991; Ricard URGELL HERNÁNDEZ (dir.). *Llibre dels reis: Llibre de franqueses i privilegis del regne de Mallorca: còdex número 1 de l'Arxiu del Regne de Mallorca*. J. J. de Olañeta i Edicions UIB, Palma 2010. Sobre les recents troballes de pintura mural vinculades al Mestre dels Privilegis: Tina SABATER. «Decoración medieval en la catedral de Mallorca. Las pinturas murales de la antigua capilla de San Pedro». A: *Hortus artium medievalium*, Zagreb-Monovux-Croatia 2009, p. 355-364. Vegeu també: Alessandro TOMEI. «Percorsi della "pittura rinnovata"; artista e committenti tra Italia e Francia nella prima metà del Trecento». A: Rosa ALCOY (ed.). *El Trecento en obres...*, op. cit., p. 105-130 sobre el context occità i els murals de la catedral de Besiers, estudiats per Meiss com a producció cavallinesca.
- [18] Aquests espais serien dotats d'un ric mobiliari pictòric

- perdut. Vegeu el llibre: *Un palais dans la ville. Colloque international*, Perpinyà 2013.
- [19] Per al cas de Barcelona, ens podem remetre a la tesi doctoral de Mònica MASPOCH. *Els embigats medievals i l'arquitectura domèstica barcelonina: tipologies estructurals i programes pictòrics*. Universitat de Barcelona, Barcelona 2013. Amb inclusió de la bibliografia precedent.
- [20] Rosa ALCOY. «La ricezione in Spagna della pittura giottesca. De Ferrer Bassa a Starnina». A: *Giotto e il Trecento. Il più Sovrano Maestro stato in dipintura. I saggi*. Skira, Milà 2009, p. 321-334. Vegeu també el vol II amb diferents estudis integrats al catàleg; Rosa ALCOY. «Del Regnat de Jaume II a la Pesta Negra». A: *L'Art gòtic a Catalunya, op. cit.*, «Síntesi general. Índexs generals», p. 84-111.
- [21] A més de les seves importants aportacions documentals en el camp de la il·lustració de manuscrits, recollides en treballs que no citem, són fonamentals les contribucions de Josep M. MADURELL I MARIMON en el camp de la pintura mural i sobre taula a «El arte en la comarca alta de Urgel». *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. IV (1946), i sobretot els volums que va dedicar a «El pintor Lluís Borrassà: su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras». *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. VII (1949), VIII (1950) i X (1952). Vegeu també Jacobo VIDAL FRANQUET. *El pintor de la ciutat (Tortosa, segles XIV-XV)*. Cossetània, Valls 2011. Per a la documentació a Mallorca, vegeu: Gabriel LLOMPART. *La pintura medieval mallorquina...*, op. cit., vol. 4, i per a València: J. ALIAGA, L. TOLOSA i X. COMPANYY. *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna*. Universitat de València, València 2007; L. TOLOSA, X. COMPANYY i J. ALIAGA. *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna*. Universitat de València, València 2011; Joan ALIAGA. *Els Peris i la pintura valenciana medieval*. Edicions Alfons el Magnànim i Generalitat Valenciana, València 1996, amb un ampli recull bibliogràfic.
- [22] Sobre la base de les aportacions de Domínguez Bordona, Pere Bohigas i Joan Ainaud, entre d'altres, cal recordar els treballs del 2005 de Gaspar Coll i Kim Dame a Rosa ALCOY (coord.). «Pintura I...», op. cit., i de Jesús ALTURO I PERUCHO. *Història del llibre manuscrit a Catalunya*. Generalitat de Catalunya, Barcelona 2003. També: Susanne WITTEKIND. «Las Ordenacions de Pere el Cerimoniós en París, adaptació, transposició y reorganización artística». A: Rosa ALCOY (ed.). *Art Fugitiu...*, op. cit., p. 337-338.
- [23] Rosa ALCOY. «La Barcelona pictòrica de Ramon Destorrents». A: Rosa ALCOY (coord.). «Pintura I...», op. cit., p. 234-250; Rosa ALCOY. «El Mestre de Santa Maria de Rubió. Una personalitat enigmàtica del gòtic català». *Revista d'Igualada*, segona època, núm. 22 (abril 2006), p. 6-21.
- [24] Una síntesi àmplia es trobarà a: Rosa ALCOY (ed.). «Pintura I...», op. cit., capítols «Catalunya sota el signe de Giotto», p. 134-139; «El Mestre de l'Escrivà de Lleida», p. 140-145; «Ferrer Bassa, un creador d'estil», p. 146-170; «Arnau Bassa, hereu i intèrpret», p. 170-187 i «El Mestre de Baltimore», p. 188-205.
- [25] Rosa ALCOY. *Pintures del gòtic a Lleida*. Col·legi Oficial d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Lleida, Cercle de Belles Arts de Lleida i Estudi General de Lleida, Barcelona 1990; Rosa ALCOY. «Ferrer Bassa allo specchio». *Arte Medievale* (Roma), nova sèrie, any 2, 1 (2003), p. 107-127.
- [26] Rosa ALCOY. *El retaule de Santa Anna de la capella del castell reial de Mallorca i els seus mestres. Dels Bassa a Ramon Destorrents*. J. J. de Olañeta, Palma 2000.
- [27] Rosa ALCOY. «Clarisse, monarchia e mondo francescano, nella capella di sant Michele, nel monastero di Pedralbes, e oltre». *Ikon* (Rijeka, Croàcia), vol. 3 (2010), p. 81-94.
- [28] Millard MEISS. «Italian Style in Catalonia and a Fourteenth Century Catalan Workshop». *The Journal of the Walters Art Gallery* (Baltimore), vol. 4 (1941), p. 45-87.
- [29] Rosa ALCOY. «Barcelona sota el signe de Giotto? Mirades i arguments». A: Rosa ALCOY (ed.), *El Trecento en obres...*, op. cit., p. 49-90.
- [30] Cal recordar l'edició del llibre d'hores per l'editorial de M. Moleiro i el conjunt de debats generats després de la seva descoberta (F. Avril, 1983). Recollim les principals aportacions a Rosa ALCOY. «Ferrer Bassa allo specchio», op. cit. Vegeu també: Rosa ALCOY. «Dos Anunciaciones bassianas, dos estilos y un cambio de criterio». *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* (Saragossa), núm. xc (2003), p. 7-37 i 309-334, entre altres aportacions a un tema al qual vam dedicar la tesi doctoral (UB, 1988).
- [31] Rosa ALCOY. «Obres mestres de la pintura gòtica catalana a Amèrica: Del Políptic Morgan a la Mare de Déu de Filadèlfia». A: Rosa ALCOY (ed.), *Art Fugitiu...*, op. cit., p. 139-209.
- [32] Miklós BOSKOVITS. «Il Convento del Beato Sante e alcune osservazioni sulla pittura marchigiana del '300». A: *Il Santuario del B. Sante a Mombaroccio di Pesaro*. Santuario del Beato Sante, Pesaro 1998, p. 183-211.
- [33] D. THIÉBAUT (ed). *Giotto e compagni*. Musée du Louvre, París 2013, p. 176-215.
- [34] Revisem les teories de G. Goddard King a Rosa ALCOY. «Los referentes de Ferrer y Arnau Bassa en la pintura italiana: hipótesis sobre sus viajes de formación». A: *20th Annual International Scientific Symposium of the International Research Center for Late Antiquity and Middle Ages University of Zagreb, 2nd to 6th of October, 2013*, p. 209-223.
- [35] Rosa ALCOY. *Pintures del gòtic...*, op. cit.; Rosa ALCOY. «Obres mestres de la pintura gòtica...», op. cit.
- [36] Rosa ALCOY. «Obres mestres de la pintura gòtica...», op. cit.
- [37] En aquest punt cal evocar les teories de Millard Meiss, estudiós que va dedicar una gran atenció a la pintura catalana amb més confluències amb els estils italians: M. MEISS. «Italian Style in Catalonia...», op. cit.
- [38] Rosa ALCOY. «La il·lustració de manuscrits a Catalunya». A: *Arts del Llibre. Manuscrits, gravats, cartells*. Barcelona 2000, p. 10-149, col·l. «Art de Catalunya», núm. 10, dir. X. Barral.

- [39] Fet conegut gràcies a les importants aportacions fetes per F.-P. Verrié en diversos articles dels anys quaranta del segle xx.
- [40] El desembre del 2013 es va llegir a la Universitat de Tolosa de Llenguadoc la tesi doctoral d'Émilie NADAL. *Le miroir d'un Archevêque. Étude autour du Pontifical de Pierre de la Jugie (Narbonne, Trésor de la cathédrale, ms. 2)*.
- [41] Rosa ALCOY. «Avignone e la Catalogna dei Bassa». A: E. Brillì, L. Fenelli i G. Wolf (ed.). *Images and words in exile. Avignon and Italy in the first half of the 14th century (1310-1352)*. Florència, en premsa.
- [42] Apropat a Jean Pucelle i la seva escola, a Rosa ALCOY. «Architectures habitées et édifices de représentation dans le vitrail gothique catalan (1320-1430)». A: Représentations architecturales dans les vitraux. Dossier de la Commission Royale des Monuments, Brussel·les 2002, p. 95-103; Rosa ALCOY. «Guillem de Letungard y el reflejo de Pucelle en Cataluña». A: *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al profesor Dr. Serafín Moralejo Álvarez*, tom I. Xunta de Galicia, Santiago de Compostela 2004, p. 1-20. 3 v.
- [43] Rosa ALCOY. «El retaule d'Irvals i la pintura del taller dels Serra a la Cerdanya». A: Michel Zimmermann (ed.). *Le Moyen Âge dans les Pyrénées catalanes. Art, culture et société, à la mémoire de Mathias Delcor. Études Roussillonaises. Revue d'Histoire et d'Archéologie Méditerranéennes*, tom XXI, Prada 2005, p. 209-235.
- [44] Rosa ALCOY. «Pintura y debate dinástico: los retablos de Enrique de Trastámara y Juana Manuel en Santa María de Tobed»; R. ALCOY i P. BESERAN (ed.). *El romànic i el gòtic desplaçats. Estudis sobre l'exportació i les migracions de l'art català medieval*. Grup EMAC, Universitat de Barcelona, Barcelona 2007, p. 153-246; Francesc RUIZ I QUESADA. «Els primers Trastàmars. La legitimació mariana d'un llinatge». A: M. Rosa TERÉS (dir.). *Capitula facta et firmata. Inquietuds artístiques en el quatre-cents*. Cossetània, Valls 2011, p. 71-106.
- [45] Rosa ALCOY. «L'art de les canòniques agustinianes a l'època gòtica». *Lambard. Estudis d'art medieval* (Col·loqui: «Les canòniques catalanes. Arquitectura i art medieval»), vol. XII (1999-2000), p. 21-54.
- [46] Joaquin YARZA. *Retaules gòtics de la seu de Manresa*. Angle, Manresa 1993. Vegeu també les contribucions de R. Alcoy, M. C. Lacarra i F. Ruiz, a: R. ALCOY (coord.). *Pintura I., op. cit.*, p. 254-296.
- [47] Rosa ALCOY. «Pere Serra. Fragments del retaule de Sant Pere de la Curullada». A: *Patrimoni dispers. L'esplendor medieval a la Segarra*. Museu Comarcal de Cervera, Cervera 2007, p. 60-66.
- [48] Prenen noves formes i es consoliden i es rebutgen alguns plantejaments iconogràfics precedents: Teresa VICENS I SOLER. «Els goigs marians: un programa iconogràfic del gòtic català». *Bulletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, núm. 7 (2003), p. 25-50; Guadaira MACÍAS. «La ascensió de Cristo en el taller de los hermanos Serra». A: R. ALCOY (ed.). *El Trecento..., op. cit.*, p. 435-446.
- [49] Rosa ALCOY. «L'armari litúrgic de la catedral d'Elna i el seu mestre pintor (la formació, l'estil, els models i el catàleg)»; M. GRAU i Olivier POISSON (ed.). *Elna, ville et territoire, Actes du deuxième Rencontre d'Histoire et d'Archéologie d'Elna*. Société des Amis d'Illobérís i Ministère de Culture (Direction Regionale des Affaires Culturelles du Languedoc-Roussillon), Elna 2003, p. 287-304.
- [50] Cadascun d'ells ha generat una bibliografia específica. Remetem a les obres generals ja citades.
- [51] Des d'aquest context, el pintor Guillem Ferrer permet establir vincles amb els Ferrer i Teixidor de l'escola de Lleida. Vegeu els estudis sobre el tema inclosos a Francesc RUIZ I QUESADA (coord.), *Pintura II., op. cit.*
- [52] Rosa ALCOY. «Pere de Valldebriga o el pintor dels àngels». A: Rosa ALCOY (coord.). *Pintura I., op. cit.*, p. 296-304.
- [53] Vegeu altres temes de pintura mallorquina al llibre: *Els amics al Pare Gabriel Llompart. Miscel·lània in honorem*. Amics del Museu de Mallorca, Palma 2009.
- [54] T. SABATER, *La pintura mallorquina..., op. cit.*, p. 41.
- [55] Bartomeu ROTGER LLABRÉS i Pere MARTÍNEZ OLIVER. *Joan Daurer i la taula gòtica de Santa Maria d'Inca, 1373*. Lleonard Muntaner editor, Palma 2006.
- [56] Amadeo SERRA DESFILIS i Matilde MIQUEL JUAN. «La madera del retablo y sus maestros. Talla y soporte en los retablos medievales valencianos». *Archivo de Arte Valenciano*, 2010, p. 13-38; Matilde MIQUEL JUAN. *Retablos, prestigio y dinero. Talleres y mercado de pintura en la Valencia del gótico internacional*. Universitat de València, València 2008.
- [57] Matilde MIQUEL JUAN. «El gòtic internacional en la ciudad de Valencia: El retablo de San Jorge del Centenar de la Ploma». *Goya, Revista de arte*, núm. 336 (2011), p. 191-213.
- [58] Joan ALIAGA MORELL. *Els Peris i la pintura..., op. cit.*
- [59] Un bon repertori d'imatges es pot consultar en el llibre de síntesi de Ximo COMPANYY. *La época dorada de la pintura valenciana (siglos xv y xvi)*. Generalitat Valenciana, València 2007.
- [60] Són importants les exposicions que han revisat en els darrers temps diferents aspectes de la pintura internacional dels països de parla catalana. Als catàlegs ja recordats, hi afegim ara: *Una memòria concreta. Pere Lembrí. Pintura de Morella y Tortosa (1399-1421)* (Castelló, 2004); *La luz de las imágenes, Tortosa-Sant Mateu* (Castelló, 2005); *La impronta florentina y flamenca en Valencia. Pintura de los siglos XIV-XVI* (València, 2007); *Espais de llum* (València, 2008); *La edad de oro del arte valenciano. Rememoración de un centenario* (València, 2009); *Camins d'art* (Alcoi, 2011); *Catalunya 1400. El gòtic internacional* (Barcelona, 2012).
- [61] Rosa ALCOY. «Talleres y dinámicas de la pintura del gótico internacional en Cataluña». A: María del Carmen LACARRA DUCAY (ed.). *La pintura gótica durante el siglo xv en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares*. Curs de la Catedral Goya. Institución Fernando el Católico (CSIC), Saragossa 2007, p. 139-205.

- [62] Vegeu NÚRIA RAMON MARQUÈS. *La iluminación de manuscritos en la Valencia gòtica (1290-1458)*. Generalitat Valenciana, València, 2007, amb inclusió de la bibliografia precedent.
- [63] NÚRIA DE DALMASES (ed.). *Arts de l'objecte. A: L'Art gòtic a Catalunya...*, op. cit., «Síntesi general. Índexs generals».
- [64] ROSA ALCOY. «Talleres y dinámicas...», op. cit., p. 139-205.
- [65] ISIDRO PUIG defensa les antigues teories de Josep Gudiol: XIMO COMPANYY i ISIDRO PUIG (cur.). *La pintura gòtica dels Ferrer i altres aspectes (in)coneguts al voltant de la Seu Vella de Lleida, s. XIII-XVIII*. Amics de la Seu Vella, Lleida 1998, i especialment ISIDRO PUIG. *Jaume Ferrer II. Pintor de la Paeria de Lleida*. Lleida 2005; ISIDRO PUIG. «El retaule dels Sants Joans del convent de Sant Francesc de Montblanc. Noves consideracions sobre el pintor Pere Teixidor». *Aplec de Treballs* (Montblanc), núm. 17 (1999), p. 91-108. Nous punts de vista a ROSA ALCOY. «El taller de Pere Teixidor i l'inici de l'Internacional a Lleida». A: FRANCESC RUIZ I QUESADA (coord.). *Pintura II...*, op. cit., p. 134-145; ROSA ALCOY. «La bottega in fabula nella scuola pittorica di Lleida. Lavoro individuale e collettivo nelle officine catalane tardogotiche». A: *Le Officine del Medioevo*. Electa, Milà 2010.
- [66] FRANCESC RUIZ I QUESADA. «Repercussions i incidències del periple pictòric mallorquí per terres catalanes i valencianes». A: *Mallorca gòtica...*, op. cit., p. 21-43.
- [67] FRANCESC RUIZ I QUESADA. *Lluís Borrassà i el seu taller*. Tesi doctoral. Departament d'Història de l'Art, Universitat de Barcelona, 1998. 2 v. Vegeu també els treballs inclosos a F. RUIZ I QUESADA (coord.), *Pintura II...*, op. cit.
- [68] Sobre aquest retaule i la formació valenciana de Gener: ROSA ALCOY. «Guerau Gener i les primeres tendències del Gòtic Internacional en les arts pictòriques de les catedrals catalanes». *Lambard. Estudis d'Art Medieval* (Barcelona, Institut d'Estudis Catalans), vol. VIII (1995), p. 179-213.
- [69] ROSA ALCOY. «Pere Serra, Guerau Gener i Lluís Borrassà a l'entorn del gran retaule gòtic de Santes Creus». *Butlletí de l'Arxiu Bibliogràfic de Santes Creus*, vol. XV-XVI (1992-1993), p. 65-98.
- [70] ROSA ALCOY i MONTSERRAT MIRET. *Joan Mates, pintor del gòtic internacional*. AUSA, Sabadell 1998; ROSA ALCOY. «Joan Mates i el retaule de Sant Jaume de Vallespinosa»; F. ANGLÈS i J. FUGUET (ed.). *Vallespinosa i el seu patrimoni monumental i artístic (segles XII-XVIII)*. Diputació de Tarragona, Tarragona 2002, p. 113-148.
- [71] M. CARMEN LACARRA. «Una obra del pintor Joan Mates (1391-1431) en el Museo Diocesano de Huesca». *Artigrama*, núm. 16 (2001), p. 285-295.
- [72] MARTA PIÑOL. *L'obra de Jaume Cabrera*. TFM, Universitat de Barcelona, Barcelona 2011.
- [73] FRANCESC RUIZ I QUESADA. «Revisió del catàleg artístic dels Ortoneda, a partir d'un retaule de Cabra». *Retrotabulum. Estudis d'art medieval*, núm. 19 (2013), p. 2-44 (<http://www.ruizquesada.com/index.php/ca/retrotabulum/104-retrotabulum-10>).
- [74] JOAN DUCH I MAS. «Ramon de Mur, autor del retaule de Guimerà (segle XV)». *Urtx, revista cultural de l'Urgell*, núm. 22 (2008), p. 46-79.
- [75] TINA SABATER. *La pintura mallorquina...*, op. cit.
- [76] CÈSAR FAVÀ. «El retaule eucarístic de Vilafermosa i la iconografia del Corpus Christi a la Corona d'Aragó». *Locus Amoenus* (Bellaterra), núm. 8 (2005-2006), p. 105-121.
- [77] CARME LLANES DOMINGO. *L'obrador de Pere Nicolau i la segona generació de pintors del Gòtic Internacional a València*. Tesi doctoral. Universitat de València, 2011.
- [78] FRANCESC RUIZ I QUESADA. «Una obra documentada de Pere Nicolau per al rei Martí l'Humà. El políptic dels Set Goigs de la cartoixa de Valdecríst». *Retrotabulum. Estudis d'art medieval*, núm. 8 (2013), p. 2-43.
- [79] JOAN ALIAGA MORELL. «El taller de València en el gòtic internacional». A: MÀRIA DEL CARMEN LACARRA DUCAY (ed.), *La pintura gòtica durante...*, op. cit., p. 207-241.
- [80] MARIA LAURA PALUMBO. «Rappresentazione dei sacramenti e cicli cristologici nella pittura valenzana del gotico internazionale». A: ROSA ALCOY i PERE BESERAN (ed.). *Imatges Indiscretes I. Art i devoció a l'Edat Mitjana*. Barcelona 2011, p. 121-132.
- [81] MATILDE MIQUEL JUAN. «Martín y la aparición del gòtico internacional en el reino de Valencia». *Anuario de Estudios Medievales*, núm. 33-2 (2003), p. 781-807; CARL BRANDON STREHLKE. «Starnina (perfilo)». A: *Italian Paintings 1250-1450 in the John G. Johnson Collection and the Philadelphia Museum of Art*. Philadelphia Museum of Art, Continents Editions, Filadèlfia 2004.
- [82] La bibliografia sobre Starnina és molt àmplia, per altres referències: MARIA LAURA PALUMBO. «Una tavola misteriosa: il Giudizio Finale di Monaco attribuito a Gherardo Starnina». A: ROSA ALCOY (ed.). *Art Fugitiu...*, op. cit., p. 87-108.
- [83] En espera de la publicació de la troballa, vegeu CHRISTABEL BLACKMAN i JOSEP A. FERRÉ PUERTO. *Retaule de Sant Jordi de Jèrica*. Generalitat Valenciana, València 2001.
- [84] MATILDE MIQUEL JUAN. «El retablo de San Miguel Arcángel de Gonçal Peris Sarrià de la catedral de Albarracín». *Rehald: Revista del Centro de Estudios de la Comunidad de Albarracín*, núm. 11 (2009), p. 49-55; FRANCESC RUIZ I QUESADA. «Del obispo Saper a los linajes Pomar i Nadal. Gonçal Peris y los retablos de Puertomingalvo». *Retrotabulum. Estudis d'Art Medieval*, núm. 5 (2012), p. 2-58.
- [85] CARMEN NICOLAU DOMINGO. *L'obrador de Pere Nicolau...*, op. cit.
- [86] RAFAEL CORNUDELLA CARRÉ. *Gonçal Peris y el Retablo de Santa Bárbara. Un ejemplo del gòtico internacional valenciano*. Fundació Amics del MNAC, Barcelona 2011.
- [87] ROSA ALCOY i FRANCESC RUIZ I QUESADA. «Pere Lembrí i el Mestre d'Albocàsser. Inici d'una revisió sobre la pintura castellenca en temps del gòtic internacional». Actes de la XL Assemblea Intercomarcal d'estudiosos, Morella, 19-20 d'octubre de 1996. Diputació de Castelló, València 2000, p. 381-401.
- [88] Vegeu la bibliografia i les aportacions al catàleg: *Catalunya 1400...*, op. cit.

NOTA BIOGRÀFICA

Rosa Alcoy és catedràtica d'Història de l'Art a la Universitat de Barcelona, directora del Grup EMAC. Romànic i Gòtic des del 1997 i investigadora principal de diversos projectes d'I+D. Ha estat cap d'estudis de l'ensenyament d'Història de l'Art (2008-2012) i actualment és membre de les comissions de Doctorat i del Màster d'estudis avançats en Història de l'Art del mateix departament. Directora de la revista *Matèria. Revista d'Art* del 2003 al 2009 i novament des del 2012, ha format part de l'equip de redacció i ha col·laborat en nombroses revistes i publicacions científiques. Ha estat coordinadora d'unes Accions Integrades Espanya-Itàlia (2010-2011) i del projecte Xarxes docents per a l'art medieval a Catalunya (MQD 2006-2008). Premi extraordinari de doctorat (1989) i becària (FPI), va treballar al Museu Nacional d'Art de Catalunya del 1991 al 1993. És especialista en pintura medieval. En aquest terreny ha comissariat exposicions i ha publicat llibres com *Pintures del gòtic a Lleida* (1990), *Joan Mates, pintor del gòtic internacional* (1997), *El retaule de Santa Anna de la capella del castell reial de Mallorca i els seus mestres* (2000), *Sant Jordi i la Princesa* (2004), i ha coordinat el volum *Pintura I. Dels inicis a l'italianisme* (2005) de la col·lecció «L'Art Gòtic a Catalunya». És coautora del llibre d'estudis publicat per M. Moleiro sobre el *Saltiri anglocatalà de París* (2006). Ha curat l'edició, entre d'altres publicacions, d'*El Trecento en obres* (2009), *Contextos 1200 i 1400* (2012) i *Art Fugitiu* (2014) i ha col·laborat amb el projecte i els darrers volums del *Corpus Virtrearum Medii Aevi* de Catalunya (IEC).