

Rosa Alcoy

Andanzas de la pintura catalana en los tiempos del gótico

Las estaciones del primer trecento



Ediciones Universidad
Salamanca

**ANDANZAS DE LA PINTURA CATALANA
EN LOS TIEMPOS DEL GÓTICO**

Las estaciones del primer Trecento

Biblioteca de Arte, 37

Directora de la colección

Lucía Lahoz
(Universidad de Salamanca)

Secretario de la colección

Mariano Casas Hernández
(Universidad de Salamanca)

Consejo científico

Henrik Karge
(Technische Universität Dresden)

Josefina Planas
(Universitat de Lleida)

Carlos Reyero Hermosilla
(Universidad Autónoma de Madrid)

Francesca Manzari
(Sapienza Università di Roma)

Mark P. McDonald
(The Metropolitan Museum of Art, Nueva York)

María Cruz de Carlos Varona
(Universidad Autónoma de Madrid)

José Miguel Puerta Vilchez
(Universidad de Granada)

Iñaki Díaz Balerdi
(Universidad del País Vasco)

Fernando González Benito
(Universidad de Salamanca)

Consejo técnico

Iván Pérez Miranda
(Universidad de Salamanca)

Rosa Alcoy

**ANDANZAS DE LA PINTURA CATALANA
EN LOS TIEMPOS DEL GÓTICO**

Las estaciones del primer Trecento



Ediciones Universidad
Salamanca

Biblioteca de Arte, 37

© Ediciones Universidad de Salamanca
y la autora

1.ª edición: diciembre, 2025

ISBN: 978-84-1091-030-0 / DL: S 379-2025
978-84-1091-031-7 (PDF)

Motivo de cubierta:
Detalle de una tabla hagiográfica, taller de Ferrer Bassa. Museo Episcopal de Vic

Ediciones Universidad de Salamanca
eusal.es
eusal@usal.es

Maquetación:
Intergraf

Impresión y encuadernación:
Nueva Graficesa

Hecho en la UE - Made in EU

Todos los derechos reservados. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse ni transmitirse sin permiso escrito de Ediciones Universidad de Salamanca



Obra sometida a proceso de evaluación mediante sistema de doble ciego

Ediciones Universidad de Salamanca es miembro
de Unión de Editoriales Universitarias Españolas
une.es

Este trabajo se ha llevado a cabo en el marco del proyecto «Retablos de las maravillas.

Las tramas de la pintura en Barcelona y el arte del Trecento en Italia», asumido por autora de este libro, en la Universidad de Barcelona (Grupo Emac. Medieval y Moderno) y en el Dipartimento di Scienze Storiche e dei Beni Culturali (DSSBC) dell'Università degli Studi di Siena, en el grupo dirigido por el Prof. Roberto Bartolini.

Para la realización del mismo le fue concedida por el Ministerio de Universidades, con referencia Q0818001J, una subvención del programa de «Estancias de personal docente y/o investigador senior en centros extranjeros», Modalidad A.



CEP

ALCOY, Rosa, 1959-, autor

Andanzas de la pintura catalana en los tiempos del Gótico : las estaciones del primer Trecento / Rosa Alcoy.

—1ª edición: diciembre, 2025.— Salamanca : Ediciones Universidad de Salamanca, [2025]

428 páginas : ilustraciones (color). —(Biblioteca de arte ; 37)

DL S 379-2025.—ISBN 978-84-1091-030-0 (impreso).—ISBN 978-84-1091-031-7 (PDF)

1. Pintura gótica-España-Cataluña.

75.033.5(460.23)

Índice

11	I. ESPACIO INTRODUCTORIO
12	ANDANZAS INICIALES
13	<i>Desde el Románico</i>
14	<i>Tiempos de cambio en la época de Alfonso el Casto</i>
20	<i>Cataluña en el nuevo circuito artístico europeo</i>
23	<i>Enredos con la pintura del siglo XIII</i>
26	Un paréntesis sobre los reyes de la guerra
29	EL TRECENTO EN SUS ESTACIONES
29	<i>El Segundo lineal y el italianismo</i>
34	Obras y vías documentales
37	<i>El camino a Giotto: paréntesis y dilaciones</i>
42	<i>El camino a Giotto: fundamentos y expresión</i>
47	<i>Hacia la crisis Negra</i>
50	<i>Inmanencia y disolución del legado giottesco</i>
57	MÁS ALLÁ DEL TRECENTO
58	<i>Los dominios del Gótico internacional</i>
64	<i>Nuevas rupturas y el devanado de los hilados flamencos</i>
68	REFLEXIONES Y LUGARES COMUNES
68	<i>Exilios, viajes y artistas itinerantes</i>
70	<i>Dinámicas en los talleres y personalidades convergentes</i>
73	<i>Disquisiciones sobre el aparato iconográfico y el encargo</i>
91	II. ANDANZAS EN EL CONTEXTO DEL SEGUNDO GÓTICO LINEAL: BARCELONA Y TOULOUSE
91	MARCO PARA LAS PRIMERAS VIDRIERAS DE LA NUEVA CATEDRAL
93	<i>Inflexiones en las artes del color. De Westminster a Pucelle</i>
95	<i>El contexto pictórico local y sus extensiones</i>
103	<i>Amalgama de estilos y maestros vidrieros</i>
107	LAS VIDRIERAS Y SUS PUNTOS CARDINALES
112	<i>La catedral de Ponç de Gualba</i>
116	<i>A la luz de Siena y de Mallorca</i>
117	<i>Matteo di Giovanni y la vidriera de un arcángel</i>
117	<i>Un nuevo rumbo: el Segundo Maestro de Ponç de Gualba</i>
120	<i>Eulalia. De la Tierra al Cielo</i>

123	VIDRIERAS EN BARCELONA Y ESCULTURA EN TOULOUSE
126	<i>El Maestro de Rieux, Tissandier y los cordeliers de Toulouse</i>
138	<i>«Vitreaux éclatantes». El tiempo y el estilo del Primer Maestro de Ponç de Gualba</i>
153	<i>Las formas de los ojos y otras variables</i>
165	<i>Un mismo estilo: concomitancias y transiciones del plano al volumen tangible</i>
193	III. ATMÓSFERAS PARA UNA CONMOCIÓN PICTÓRICA
193	PREÁMBULO
196	MAESTROS ITALIANOS Y NOVEDADES EN PEDRALBES
202	<i>El Maestro del escribano y el Maestro de Baltimore</i>
211	<i>Para una confrontación de estilos interdependientes</i>
217	<i>Elionor y los murales en el claustro bajo</i>
229	<i>La centralidad del entierro de Constanza: «ista es prima sepultura istius monasterii»</i>
241	<i>El laberinto pictórico y el tema de las almas</i>
246	<i>Sobre las pinturas del tercer sepulcro y la Estigmatización de san Francisco</i>
249	<i>El templo y el claustro. Un excursus necesario</i>
252	<i>El programa adscrito a la tumba de Beatriz de Fonollet</i>
257	<i>Figuraciones pictóricas y disyunciones del programa funerario</i>
264	<i>Un estilo para la tumba de una abadesa</i>
268	<i>Algunas conclusiones</i>
291	IV. GIOTTESCOS Y BASSIANOS
297	OTROS ARGUMENTOS EN JUEGO
303	<i>Dos pasados cercanos a un Ferrer Bassa bifronte</i>
308	<i>El Viaje: ficciones y fijaciones sobre el maestro</i>
313	LAS OBRAS BASSIANAS: NATURALEZA Y DESIGNIOS
324	<i>Un fragmento, los Montcada y algunos encargos leridanos</i>
334	<i>Figuras sutilísimas, el Salterio de Ferrer Bassa y los alfabetos bizantinos</i>
339	<i>El problema del encargo y la Visión beatífica</i>
343	<i>De Italia a la Cataluña del primer Trecento</i>
347	<i>Interioridades de un Libro de Horas extraordinario</i>
355	MINIATURAS Y MURALES
355	<i>Comparaciones preliminares, camino de Pedralbes</i>
363	<i>Debates abiertos sobre los murales de la Capilla funeraria de san Miguel</i>

373	<i>Los murales y el mundo de la miniatura</i>
375	<i>Taller y personalidad de Ferrer Bassa</i>
382	<i>Otros manuscritos del círculo</i>
395	BIBLIOGRAFÍA
399	ÍNDICE DE FIGURAS

I. Espacio introductorio

LA IDEA DE REALIZAR UN ESTUDIO sobre la pintura gótica catalana, que pueda situarse entre el manual y el ensayo, es muy seductora. Sin embargo, la amplitud del tema y sus encajes, los problemas que se plantean en un desahogado desarrollo temporal, el debate y la extensión de las referencias, sobrepasan, sino las fronteras de una síntesis, o planteamiento unívoco o reductor que pretenda fijar un relato consecuente, mi capacidad para llevar esta exigente tarea a buen puerto y hacerlo, de finales del siglo XII hasta alcanzar el 1500, con todas sus consecuencias y de modo consistente. Sin afirmar, ante un futuro incierto, que algún día voy a encarar, ni que sea en alguna de sus partes el postulado de este reto, junto a la postergada realización de una buena suma de proyectos pendientes, me ha parecido una alternativa válida dar cabida en este libro a algunas nuevas investigaciones que se entrelazan con otras iniciadas hace ya muchos años. He elegido para la ocasión las formas pictóricas a las que he dedicado más tiempo, investigaciones y pensamientos, con la intención de concretar, validar o corregir algunos de mis puntos de vista y, llegado el caso, incidir en las razones nuevas o viejas que los sustentan. Sin embargo, antes de entrar en algunas de las que considero llamativas «andanzas del primer Trecento», concretadas a partir de hechos importantes para la pintura en Cataluña, me parece adecuado ofrecer un breve balance sobre su evolución en los tiempos del Gótico, ni que sea tan solo para generar un espacio introductorio, que construye sus propios vacíos e incide, a su costa, en lo que puedan ser sus luces, entendidas como inteligencias activas o formas de una cultura material que genera sus puntos brillantes. Soy consciente de las realidades que abandono a la sombra de otras, al menos de una atendible representación de las mismas, que no excluye la posibilidad de adherirse a una dialéctica capaz de resarcirlas, repararlas o restaurarlas algún día.

Antes de entrar en materia, deseo agradecer la posibilidad que me han ofrecido tanto la Universidad de Salamanca como los responsables de sus ediciones para construir este libro, destinado a integrarse en la colección «Biblioteca de Arte», que, ya con un largo recorrido a las espaldas, ha visto renovado su formato en el volumen anterior a este. La ayuda inestimable de la profesora Lucía Lahoz, directora de la colección, y del profesor Mariano Casas, secretario de la misma, así como todo el apoyo recibido de su equipo, no son fáciles de compensar en unas breves palabras de agradecimiento. En el libro se encaran una serie de temas que también comportan deudas contraídas con otras personas, a las que voy a mencionar en su momento, ya que me han facilitado el trabajo y me han brindado su opinión y conocimientos sobre algunos de los temas tratados. Unos temas por los que he desarrollado un gran aprecio y, cuya misma complejidad, poblada todavía de finos enigmas, es un incentivo para continuar adelante con este tipo de estudios. Obviamente también me complace referirme a las instituciones y centros visitados, sean bibliotecas o entidades museísticas,

que esconden personas concretas que son imprescindibles para el desarrollo de nuestra labor. Algunos de ellos serán recordados a lo largo del libro.

La concesión de un período sabático, durante el curso 2023-2024, debo agradecerla a la Universidad de Barcelona, y a su Departamento de Historia del arte. Bajo la dirección del profesor Enric Ciurans y con otros apoyos necesarios, este espacio sin docencia me ha permitido concluir este y otros trabajos que dedico al arte y la pintura del Trecento. Este período ha sido favorecido además por una ayuda senior de movilidad que, dentro del programa Madariaga, concede el Ministerio de Universidades¹. De ella se ha derivado mi actividad en el Dipartimento di Scienze Storiche e dei Beni Culturali (DSSBC) de la Universidad de Siena (UNISI), de febrero a mayo del 2024. No puedo olvidar, por tanto, el apoyo del profesor Roberto Bartalini, responsable principal de mi proyecto en Siena, y atento a todo cuanto me podía ser útil en este período. A él y al profesor Enrico Zanini, director del departamento italiano, les debo la aceptación de mi solicitud, la hospitalidad y la ayuda que durante unos meses me ha permitido investigar sobre estos temas en una notabilísima ciudad de la Toscana, que considero encuadre ideal, e inmejorable, para el estudio realizado. Asimismo, he podido contar con la grata colaboración de la profesora Alessandra Gianni, adscrita del mismo centro e integrada en el equipo receptor. El profesor Davide Lacagnina también me ha acompañado con sus consejos y conocimiento a lo largo de este inspirador periplo y celebro el reencuentro en persona. Contaba, asimismo, desde el principio del proyecto con adhesión del profesor Alessio Monciatti (Università del Molise). Sentir el vacío dejado por su desaparición, acaecida en la primavera del 2023, me incita si no con mayor razón con mayor sentimiento, a agradecer su generosidad y colaboración, en definitiva, la disponibilidad que siempre me brindara, con vistas también a la realización de este y otros trabajos.

ANDANZAS INICIALES

El arte que se dio en llamar gótico se introdujo paso a paso cuando las luces del románico todavía no se habían apagado totalmente. Más de un historiador del arte entendió que, en el marco catalán, esta confluencia con el nuevo estilo no tuvo lugar hasta casi llegado el 1300, o incluso superado ese momento². Se defendió la idea de una pervivencia o persistencia grumosa del arte calificado de románico que se solidificaría en sus constantes a lo largo de casi todo el siglo XIII³. Se podría considerar que el debate que se puede generar sobre estos temas es tan solo una cuestión epidérmica o un planteamiento nominalista, y en parte pudiera serlo, pero no conviene dejar de advertir que de la elección de las palabras se derivan conceptos y que, las opciones que consensuamos y consumimos para describir situaciones artísticas, no son insustanciales. Van a determinar contenidos e interpretaciones en un marco general, que lo es por incluir muchas variables que, al interactuar de una geografía a otra, generan contrasentidos muy evidentes, cuando no contradicciones historiográficas difíciles de justificar.

Desde Francia se empieza a narrar el Gótico como un relevo que madruga, que se anticipa y se enfunda en una nueva perspectiva que, con una fuerza casi telúrica, desaloja las aportaciones anteriores. Esta situación se describe desde ya algo antes de mediados del siglo XII. La constatación de una dominancia

románica en tierras catalanas, prosperaría si la opción hubiese sido mantener la vigencia del antiguo estilo de manera clara, sin cambios incómodos, como sucede con el Gótico del siglo xv que, no siendo en realidad un «viejo» Gótico, sino uno distinto, nos conduce hasta las fronteras del 1500. El Gótico, renovado por diversas vías en el 1400, se resiste sin hesitaciones al embate del primer Renacimiento y se proclama admirador del que fuera, al menos si hablamos de pintura, el mejor arte del Norte. Nos referimos al estilo y a la tradición que se acumularon bajo los ojos del Maestro de Flémalle, de los Eyck o de Rogier van der Weyden y que, situados todavía en la primera mitad del siglo xv, solo puedo entender como renacimiento en el sentido que otorgamos a otros renacimientos medievales⁴. Ahora bien, para el caso precedente y en un eje distinto de la discusión, la prevalencia románica, sobre todo si es llevada hasta el 1300, puede ser fruto de un espejismo cultural con carácter localizado, más que de un hecho verdadero y constatable, que sea secundado por el panorama internacional.

Desde el Románico

En torno a la sacralización del hecho «románico» se han generado ilusiones y evanescencias tendentes a exagerar la supervivencia de un estilo⁵, que, aun siendo fundamental para avistar la dinámica artística del período medieval, dejó de prosperar, al topar con sus propios límites, y reconfigurar las líneas directrices en que había trabajado. Su fuerza creció siendo innovador hasta extremos como los que delata el Maestro de Taüll. Me pregunto si era posible traspasar esas fronteras sin negarse a sí mismo. En cierto modo algo tiene que ver con lo sucedido con la No figuración y el Informalismo en el siglo xx. Hay límites que no se pueden superar y la dinámica propia de estas tendencias embate la vuelta a la figuración, a cualquier tipo de representación identificable con un modelo real, ya que en este retorno se encuentra la semilla, a veces infértil, de su destrucción. El problema medieval no es tan acusado y se diluye en un enlace más pausado con una nueva orientación artística. No obstante, la propensión del románico a la abstracción había creado unas barreras plásticas y conceptuales que se agrietan avanzado el siglo xii. Para la pintura, y para otras artes figurativas, estos límites surgen de su misma evolución que genera una mayor empatía hacia lo real. La necesidad de un cambio, también entendido como renacimiento, prospera en Oriente y se reconduce en los tiempos que llamamos góticos. Si es verdad que la propensión a lo abstracto no llega nunca a desaparecer por completo con el arte gótico, y tal vez no lo haga de ningún momento artístico, es cierto que sus fluctuaciones, y su decrecimiento paulatino a lo largo de esta fase, que se abre a las expectativas de un nuevo y último gran período medieval, forma parte de un proceso largo y enramado que participa de una tensión aguda con la realidad, casi dramática⁶. Un proceso que se acelera a partir del siglo xiv y que se acentúa hasta rarificar, en sus últimas fases, cualquier razón simbólica o relativa a un significado diferido o superpuesto.

Todo ello revierte en la propagación de otras estrategias que gestionan sus sustancias teóricas y que no me propongo abordar ahora. En todo caso, no hay que desamparar las obras más tardías de ningún ciclo estilístico, pero tampoco exagerar las vertientes de una longevidad artificial, que choca con un final

paulatino, solo inexorable o inequívoco pasado un tiempo desde la comparecencia de una realidad distinta que conlleva el principio de un ciclo alternativo⁷. La evaluación e interpretación de los hechos suele tener interés en sí misma, pero los enlaces que provoca, pongamos por caso el que une a Cimabue y Giotto, obligan a estar atentos a sus requiebros. El hecho es que algunas visiones, favorables a la extensión de los supuestos del Románico, despliegan un desencaje excesivo de la realidad artística catalana y los contextos europeos en que, paralelamente, sale a flote y prospera el arte gótico. El cambio de parámetros que se introduce llega a desconcertar, pese a ser aplicado también a otros lugares, sobre todo en determinados universos de la Europa meridional. Los conjuntos considerados pioneros se separan del arte analizado y este se desgaja de una evolución general que no me interesa dejar de apreciar en este estudio. En todo caso, no sería natural prescindir de las circunstancias globales en que se generan obras que, de manera regular e incisivamente, optamos por incluir en los primeros apartados del Gótico.

Tiempos de cambio en la época de Alfonso el Casto

En trabajos paralelos a mi tesis, centrada en los problemas del italianismo trecentista, ya me sedujo establecer la equivalencia de la pintura que se abre paso en Cataluña tempranamente con el arte que avanza sin pausa en territorios septentrionales —lo llamemos o la llamasen «gótico». Plantéé, por ejemplo, la conexión del conjunto procedente de Santa María de Avià (Figs. 1a-b) con el mundo pictórico inglés que se define desde mediados del siglo XII⁸, para desembocar en un rutilante 1200⁹. El encaje del Maestro con la rica cultura septentrional me pareció y me parece todavía muy claro. De resultas era también coherente retrasar la cronología de la obra y llevarla al último cuarto del siglo XII, no siendo imposible su actividad en la década de 1175-1185, si no queremos reforzar los términos de nuestra conclusión y avanzarla a la década natural que se iniciaría en 1170¹⁰. Estamos hablando de un taller que pudo evolucionar y trabajar dentro del último cuarto del siglo o tal vez en la trentena final del mismo. Obviamente, tampoco sería un problema admitir, a falta de datos y evidencias, que su vida útil se prolongara algunos años más. Soy consciente de que se han propuesto otras fechas, incluso para una actividad desenvuelta desde los inicios del siglo XIII, y otras vecindades, más favorables a la conexión italiana y oriental, pero mi análisis de la pintura, a día de hoy, me ratifica en las conclusiones ofrecidas y que no niegan los vínculos con talleres bizantinos, que trabajan en territorio italiano, pero los matizan en razón de la cultura figurativa inglesa del siglo XII. Por un lado, advierto su precedencia y ligazón respecto a la miniatura y el arte que va a desembocar, muy poco después, en el singular y monumental estilo anglobizantino, que fue ejemplificado con generosidad en las pinturas murales de Sijena. Un estilo, que no me cabe duda, va a desbordar los supuestos del Románico. Aunque todavía no represente el arte gótico visible en las Biblias moralizadas parisinas o en la *Biblia Maciejowski*, lo prepara y hace posible. En todo caso, el Maestro de Avià personifica un estilo bizantinizante que preexiste a la modalidad anglobizantina que se va a ir imponiendo a partir de 1180-1185 y que se desarrolla en la Sala Capitular de Sijena (Fig. 2)¹¹ y en el *Salterio anglo-catalán de París*¹².



El nudo de lo gótico con lo abstracto, aquel que cualificó parte de la época anterior, no desaparece y pudo arrojarse con tejidos diversos, fuera para resolver problemas similares o para robustecer la propia existencia y continuidad con las formas del arte previamente aceptado. Es evidente que, a pesar de los deseos sutiles, o más ostentosos, que sujetan estos enlaces y encadenados para que no rechinen, se transita hacia una transformación decisiva, que no impide advertir la distancia con lo que se va quedando «antiguo». Es más, marcar dicha distancia acaba siendo vital para la existencia de un arte nuevo. Hay que conjugar la formación, la autoridad y la aptitud necesarias, con la codicia de unas nuevas grafías. La primera transformación gótica fue perseverante, pero, al margen de su ligazón a continuidades imprescindibles, fueran selectivas o rutinarias, hasta algo más adelante, sería imprudente considerarla gótica en su conjunto. Acreditar estas formas de encadenamiento, a lo largo de más de tres siglos de historia, no es una tarea fácil. Los rastros dejados, no hay por qué negarlo, generan problemas, excepciones y desviaciones interesantes.

El arte de Sijena introduce una nueva retórica y una plasticidad en deuda con lo bizantino, no cabe duda, pero asume al mismo tiempo una complicidad con el dibujo que le viene dada por la cultura inglesa precedente y que vincula sus resultados a los de la *Biblia de Winchester*, obra compleja en la que ya reparó Walter Oakeshott. Este impacto del dibujo se traslada a los acabados y puede percibirse como un valor añadido a las tensiones plásticas que caracterizan al taller inglés que transitó por Aragón y Cataluña a finales del siglo XII (Fig. 2).

El Maestro de la iglesia de san Esteban de Andorra representa otro mundo y su obra se acostumbra a fijar en fechas que rondan ya los primeros tiempos del siglo XIII¹³. En todo caso me parece conveniente evocarlos ahora (Fig. 3), dado que su aportación se inserta de pleno en el camino al Gótico. Es cierto que Cataluña asume las nuevas tendencias con algunos costes adosados. Pese a

▲ Figs. 1a-b. Maestro de Avià, rey mago y Presentación de Jesús al templo, detalles del conjunto de Santa María de Avià, MNAC, Barcelona. Fotos de la autora.



▲ Figs. 2-3. Taller inglés, detalle de las pinturas murales de la Sala Capitular de Sijena, foto anterior al incendio de 1936, MNAC, Barcelona y Maestro de san Esteban de Andorra, fragmento de los Improperios, MNAC, Barcelona.

lo comentado en favor del uso del término «Gótico», la firmeza y resiliencia de los estilos románicos no me parece insignificante. La llamada de agentes foráneos ya es entonces decisiva para establecer la orientación del cambio, pero no cabe duda que el arte es resiliente y capaz de aclimatarse a nuevas coordenadas. Por consiguiente, hay que interrogar su trabazón, y la voluntad de estabilidad, frente a la generación de una nueva métrica artística, cual pueda ser la que llamamos gótica. Utilicemos una u otra etiqueta, el cambio se visibiliza con claridad diáfana cuando nos acercamos a ese espléndido período que giró en torno al año 1200, sea divisado desde los contextos peninsular y europeo o desde el catalán. La transformación que se va a desencadenar es profunda y, ya antes de concluir el siglo XII, afecta a la pintura y a las artes figurativas de algunos de los territorios del Este peninsular¹⁴.

La época de Alfonso I el Casto y las últimas décadas del siglo XII son decisivas para modernizar o remozar estilos. Como advertía, no todo deriva de contraposiciones estilísticas violentas. El proceso irrumpe con vaivenes que, a la larga, van a estructurar una mudanza más sistémica. Sea en Cataluña o en otros lugares, los tiempos de coexistencia entre ambos estilos históricos,



los llamados Románico y Gótico, dejan surcos profundos y mella en muchas obras. En alguna medida se trata de cauces que anclan el arte desde antiguo y que son decisivos para entender que un final puede ejercitarse como el principio de algo nuevo, en nuestro caso, el Gótico. Se trata de unos espacios que hoy es factible abordar desde una plataforma historiográfica desarrollada de manera notable. El debate concierne tanto a las modalidades veteranas y sustentantes como a las peripecias nuevas que las trasforman y modifican.

Podamos asentir o discrepar sobre el ritmo vivaz de la implantación de las novedades góticas, que avanzan con propuestas distintas de las precedentes, ya que este va a ser un escenario sumamente complejo. Sin embargo, en nuestro caso y en algunos otros, el embarazo de lo nuevo se empieza a exteriorizar antes de concluir el siglo XII. El arte fluye siempre entre el pasado y el futuro, si

▲ Figs. 4-5. Taller inglés, profetas y patriarcas, detalles de las pinturas murales de la Sala Capitular de Sijena, MNAC, Barcelona. Fotos de la autora.

adoptamos las palabras elegidas por J. V Foix en unos versos muy celebrados. El poeta los acepta ambos y los contempla como lo que lo que nos exalta («el nou») y lo que nos enamora («el Vell»). El pasado se reconoce en lo viejo mientras el futuro hace su camino hacia lo nuevo¹⁵. La trampa quizá esté servida, ya que razonamos desde nuestro presente. En todo caso, hay que aceptar que el pasado del arte no siempre fue pasado y también deparó cosas nuevas mientras que el futuro, que pronto deja de ser futuro, cuando no se comporta como ser destructivo o iconoclasta, va a convivir con las obras anticuadas antes quizás de que las nuevas hayan dejado de ser nuevas.

Lo artístico ya acaecido, y que no se perpetúa en exceso, suele constreñirse a los intereses de lo moderno, pero puede abonar también modelos intermedios. Sin prescindir de sus herencias, la historia propende a liberar miradas más o menos pactistas que incentivan esos otros mañanas que nos harán ascender sin dilación a las inercias de movimientos futuros. En este proceso, suelen tener un papel los usos llegados de fuera, aliados a substratos anteriores, que aúnan y filtran tradiciones de origen similar o distinto. Se registran modalidades de un arte construido en horizontes lejanos que, con todo, va a dejarse tamizar para ser adaptado a la realidad que lo acoge. El arte bizantino se desenvuelve a menudo como arte bizantinizante, o para-bizantino, cuando sale a explorar los también extensos y variados territorios del occidente europeo¹⁶. A pesar de su fama de arte constante, persistente y, en su peor versión, repetitivo o terco en sus convicciones¹⁷, sus matrices más influyentes suelen ser altamente renovadoras e impactan en el arte occidental de modo desenvuelto e innegable, a partir de los fundamentos puestos por el enorme latifundio que creó el mundo antiguo. Cuando se supone que el modelo «envejece» o se declina en sus propios territorios, entramos en un juego que no debe ser visto negativamente. Pretéritos ya los tiempos de exaltación o fijación pertinaz, el arte europeo es capaz de incorporar renovados filones bizantinos sin renunciar a su propia búsqueda, resaltada sobre la base de una consiguiente y voluntariosa adopción. Un ensayo sobre el Gótico y su pintura en Cataluña no nacería bien sin tener en cuenta esta constante dialéctica que se establece entre el arte oriental y el de la Europa occidental. Desde finales del siglo XII, está claro que se van abriendo caminos a una occidentalización de los estilos que llegará a ser bastante radical y que nos interesa entender en el caso catalán, sin excedernos en los descartes.

Si comparamos la obra del taller del Maestro de Santa Margarita de Vilaseca con una pieza atribuida al Maestro de Avià (el frontal de San Saturnino de Rotgers), ambas obras conservadas en Vic (Figs. 6-7), nos daremos cuenta de las singularidades de dos estilos distintos, representativos de dos pintores de gran calidad que conocen bien el arte de la Europa septentrional. Mientras que el primero radica perfectamente en el concepto de lo románico, manteniendo vivas sus tensiones figurativas y expresivas más contundentes, determinando sus propias abstracciones en una etapa avanzada (ca. 1140-1160), a mi parecer, el segundo introduce elementos que van a descomponer esas formas propiciando su final en una fase que no se antoja muy posterior. Ambos debieron conocer el mundo de las vidrieras, pero sus juegos revelan formaciones diversas, que nos sugieren la viabilidad de un hiladillo cronológico sucesivo.

Todas las cartas del mazo cuentan y los tiempos nuevos fluyen hacia esferas desconocidas en que lo histórico y lo artístico se amparan mutuamente. Cambiar la razón de ser en el campo del arte no es algo que pueda ser vislumbrado



de la noche a la mañana. Presente y futuro no van a contraponerse de modo absurdo y es obvio que existirán objetivos conllevados. Se van a compartir escenarios y finalidades en un marco social que también se transforma e intenta consolidar posiciones. En todo caso, tampoco hay que caer en el error de pensar que existe un arte esclavo de sus promotores, carente de toda libertad, tendencia o potencialidad intrínsecas. Las pautas examinadas por observadores ajenos a las búsquedas creativas quizá no advierten dónde se separan las miradas y dónde se amaestra el desahogo de que depende toda creación. Esta se libera de presiones y tiene éxito por ser también, lógicamente, un espectáculo de actualidad, capaz de incrementar su propia fama más allá de unos contenidos más o menos contingentes. Se incide en los objetivos previstos y en resultados imprevistos que generaran el lucimiento o la expectación. La fluencia de un mundo en movimiento reserva para cada uno de los universos confrontados realidades enteras que no se desacreditan mutuamente, sea en los marcos sociales que incentivan las creaciones, fomentando la contratación de determinados maestros, o sea en aquellos otros que involucran directamente al «hacedor de arte», aquel que voy a llamar «artista» cuando lo merezca, fuese o no consciente de su posición¹⁸. Por otra parte, no creo que haga falta subrayar que el valor reconocido al imperio artístico de lo antiguo no perezca en un instante pese a enfrentarse a la pericia o primicias de uno nuevo.

Es impensable analizar a fondo obras de la magnificencia del *Salterio anglo-catalán de París* (BnF, ms. lat. 8846) que, en su parte inglesa, reúne ilustraciones excepcionales vinculadas al texto bíblico y al *Salterio*. El precioso códice parisino es, sin lugar a dudas, ejemplo de los altos logros de la pintura inglesa de finales del siglo XII. Lo que vemos en el libro, en conexión con los murales de la Sala Capitular del monasterio de Sijena (Huesca), ordena un denso tejido pictórico que, afín al de los folios del manuscrito, se mueve en coordenadas internacionales que se han descrito por la hibridación anglobizantina que proyectan. Esta es afectada a la vez por la tradición

◀ Fig. 6. Maestro de Santa Margarita de Vilaseca, detalle del frontal dedicado a la santa, Museo Episcopal de Vic.

▶ Fig. 7. Taller del Maestro de Avià, frontal de San Saturnino de Rotgers, Museo Episcopal de Vic. Fotos de la autora.

inglesa, reflejada en los talleres de Canterbury, y el arte «griego», que se detuvo con generosidad en la Palermo normanda. Todo según enlaces que ya precisó Michael Oakeshott con mosaicos sicilianos del siglo XII y con manuscritos ingleses de la categoría de la *Biblia de Winchester* entre otros que cabe también tener en cuenta¹⁹. Los murales del monasterio oscense y el manuscrito de París, que permaneció inacabado largo tiempo, tendrían derivadas en Cataluña y Aragón, bajo el reinado de Alfonso el Casto (Alfonso I de Cataluña y II de Aragón), y de su esposa Sancha de Castilla, por cuya voluntad, o bajo cuya protección y amparo, debió promoverse el fantástico ciclo mural sigenense. También se vislumbra su poderosa incidencia en etapas sucesivas, a lo largo del siglo XIII y, ya en el siglo XIV, cuando fue retomada la ilustración del libro inglés en un taller activo en Barcelona, dirigido por Ferrer Bassa. Este pintor, que va a ser esencial para entender el italianismo catalán, no fue indiferente a la aportación de los miniaturistas británicos, que ilustraron una parte importante de los folios de un *Salterio* soberbio. Sijena y este manuscrito son obras fundamentales si queremos definir la nueva cultura figurativa que se instala en Cataluña y que procesan con paso seguro los miembros de unos talleres que debieron recorrer el reino dejando impronta artística en tiempos de los sucesores de Alfonso.

Cataluña en el nuevo circuito artístico europeo

Las aportaciones que llamaré góticas para entendernos y porque, al menos por el momento, no sería ventajoso especular con algún nuevo apelativo, abren camino a debates que nos incumben. Aunque no voy a extenderme en el tema, quede claro que me convence tan poco ver en las artes góticas un arte post-románico como el intento de explicarlo como expresión de una especie de pre-renacimiento. El Gótico se precipita con sus propios talentos y con una dinámica que es fuente de transformaciones. Nos brinda sus mil caras ejecutivas, desplegadas en un tiempo y unos espacios repletos todavía de las sugerencias precedentes. Los rendimientos del Gótico atañen al futuro, al igual que los del Románico, y van a incidir en él, pero de ningún modo es ese futuro artístico estabilizado ya en sus propios tiempos y geografías, el que nos revela los intereses y módulos que orientan el arte del presente medieval que antecede al cambio o que se baraja junto a la nueva dinámica²⁰.

El Renacimiento italiano no debe, de ningún modo, anclar el Gótico en una insuficiencia y no sería justo subordinarlo a los criterios de una contemporaneidad distinta y de un futuro cuya relevancia es innegable²¹. Todavía percibimos el aliento de algunos de los prejuicios cultivados por el gran Giorgio Vasari, grande en su meditada y abarcante visión del arte que lo rodea, pese a que nuestra posición deba distinguirse de la suya²².

El autor de *Las Vidas* habla además desde su práctica artística, que le brinda al menos dos puntos de vista substanciales. El primero implica su capacidad para discernir sobre lo que es interesante para su trabajo, reconociendo y alabando aquello que le resulta útil y atractivo, ya que es alguien capaz y un sensible conocedor de la tecnología pictórica. Es evidente que Vasari es competente para diferenciar y enjuiciar, siempre desde su cono visivo y perspectiva histórica, sobre el pasado que considera haber dejado atrás. La segunda, enlazada con la primera, pero se enfoca sobre sus propios objetivos que lo llevan

a analizar el arte de un mundo que ya les parece viejo y que, sea admirable o menospreciable en sus propias propuestas, no acabó de alcanzarlos a completa satisfacción, al menos no como lo hicieron algunos de sus más célebres contemporáneos renacentistas y quizás el mismo Vasari, calificado de «Molto Magnifico Messer»²³. Una segunda contingencia que, por descontado, tiene sus consecuencias, siendo subjetiva y objetivable al mismo tiempo.

La razón del cambio no es la única razón que podemos analizar a lo largo de los tres siglos que nos conducen del siglo XIII a finales del siglo XV. La idea de superación, aun siendo inexistente a nuestros ojos en tanto que pretenda convertirse en una ganancia artística absoluta, promueve alternativas que tienen sentido y pueden suponer mejoras, avances o florecimientos concretos, así como la inclusión de aspectos inéditos que particularizan y califican un proceso de mutación. No es preciso creer ciegamente que en el campo del arte se van a producir adelantos integrales, que extirpen de raíz el amor por el arte anterior, la fidelidad a lo «viejo». Este punto de partida enmaraña la materia y somos víctimas de la voracidad del progreso, una falacia cargante y fastidiosa, sobre todo en nuestro campo, pero que no deja de alterar también otros supuestos. Es interesante ver actuar la voluntad creativa que impulsa sus resultados en el plano individual para dejarse juzgar a distintos niveles. Hay que conocer los nuevos rumbos del arte y sus logros²⁴, pero hay que evitar los llanos comprometidos e inútiles, si alguien nos sugiere, por poner un ejemplo vistoso, que debemos elegir entre el Maestro de Sant Climent de Taüll y Bartolomé Bermejo (Figs. 8-9). O visto lo visto, y para que no quede ninguna duda, si se nos plantea elegir entre el pintor románico y Jan van Eyck.

Los objetivos y las expectativas pictóricas pueden ser fuentes inesperadas de razón y de deseo, que se descubren en los márgenes de un proceso eficiente, repleto de elecciones que pueden tener su explicación. El hacedor de arte convive con una cultura material y erudita que, una vez se instala en un aparador político o ideológico, va a favorecer unos elementos y a rechazar otros. El saber del tiempo, si este concepto es entendido como metáfora de algo que, llegado el caso, hay que profundizar e individualizar, revisa el alcance de la abstracción románica para brincar con todo el ánimo hacia una visión distinta del alcance de la naturaleza que el primer Gótico empieza a esbozar. Lo hace todavía desde bastante lejos, para abrir paso a opciones cada vez más precisas que van a trascender en los ideales propios de los siglos XIV y XV.

El esfuerzo conceptual y abstracto que se sostiene desde el arte y la pintura del Románico, con intensidades distintas según la obra analizada, no se interrumpe en el período sucesivo²⁵. En rigor, y pese a las desigualdades más evidentes, el primer Gótico, definido también como Gótico lineal en Cataluña, exprime lo «real» para lograr sus objetivos sin detenerse en exceso en los requiebros aparentes de la realidad. Se buscaba algo sugestivo que debía explicar el fondo de muchos asuntos, sin alterar en demasía los ejes de un discurso figurativo que se manifiesta como tal y asume unas funciones bien establecidas sin soslayar sus libertades hacedoras. Dicho de otro modo, en estos primeros momentos la realidad se expresa abiertamente como ficción y no es el objetivo —si alguna vez lo ha sido— que la ficción se convierta en algo capaz de eclipsar lo real, o, mejor dicho, de reemplazarlo hasta la confusión²⁶. Por este camino, sin entrar en competencia con lo existente, o lo acaecido, sin suplantarle propiamente, la figuración servía para fijar centros de interés,



◀ Fig. 8. Maestros de Sant Climent de Taüll, rostro de la Majestad, murales de la iglesia de Sant Climent, Taüll, MNAC, Barcelona.

▶ Fig. 9. Bartolomé Bermejo, Ángel de luz, detalle de la escena en que Cristo explica la redención a los Patriarcas, MNAC, Barcelona. Foto de la autora.

esclarecer aspectos, para sintetizar y llevar la mira del objetivo al terreno deseado, siempre bajo el halo de una interpretación gráfica atractiva, vestida de colores atrevidos, que podía y debía generar opinión o devoción.

Ni la cantidad ni la calidad de las obras realizadas en contexto catalán a lo largo de las tres centurias que delimita, *grosso modo*, la Europa gótica de los siglos XIII, XIV y XV, puede considerarse homogénea. Cada parcela de lo conservado contribuye a enriquecer una heredad que se ramifica en sus niveles artísticos y culturales de modo muy eficiente²⁷. Como se dijo al inicio, este ensayo no tiene la pretensión de incluir todos los problemas que pudieran o debieran atenderse desde las páginas de un extenso manual. Tampoco va a ser posible citar todos los trabajos realizados sobre los temas que se cruzan en nuestro camino. Las contribuciones se han ramificado a lo largo de las últimas décadas, pero este no sería el verdadero problema. De hecho, lo que no es fácil es ofrecer, si este fuera el propósito, un balance equilibrado de todo lo que se hizo en un tiempo tan extenso y en los territorios múltiples que describieron su propia intrahistoria.

Otras dificultades nacen del estado de conservación y desaparición de muchas de las obras del período. Por tanto, asumida la obligación de realizar una selección que se proyecte sobre las andanzas de la pintura gótica en Cataluña,

y así reza el título, procederé a reunir por capítulos, más o menos abiertos, algunas de las problemáticas que me parecen claves, sin pretensión de ofrecer un balance espacio-temporal equilibrado de todo cuanto fue realizado en el campo y período concernidos. Cada momento introduce valores propios en la representación y soy muy consciente de que el elenco de realizaciones que voy a citar será incompleto. Al fin y al cabo, toda elección, siempre discutible e incómoda atendiendo a sus renunciadas, debe hacer lucir la riqueza e interés de un patrimonio que, no careciendo de esplendores y originalidades propios, se revela enormemente sugerente en su conjunto.

Con estas expectativas encaro un argumento denso, tanto para las cuestiones principales como para definir sus universos adyacentes. Si como advertía más arriba, todo nos invita a revisar el estado de la pintura ya a partir del reinado de Alfonso el Casto y Sancha de Castilla, también espero que se excusen las licencias y se atiendan, en este apresurado recorrido, más a las elecciones que a los vacíos evidentes. Al final de este apartado, van permitir hilar más fino los capítulos dedicados a las primeras estaciones del Trecento. Aunque siempre podrían ser más, serán el epicentro de un análisis de obras y problemas más específicos que se entretujan casi sin darnos cuenta. De hecho, nos adentran en problemáticas que a menudo no gozan de solución consensuada, pero nos aproximan, de ello no cabe duda, a figuras, autores y actores, que organizan algunos de los semblantes imprescindibles de la pintura gótica catalana. Por tanto, la función de estos bloques temáticos es presentar algunos interrogantes todavía sustanciales sobre los que giran las interpretaciones y valoraciones que podemos realizar a partir de casos concretos²⁸. La idea es responder y proponer hipótesis organizadas a partir de una trama general, aunque prevalezcan determinadas cataduras en detrimento de otras. En ningún caso se pretende sustituir, o rehacer, las monografías que se han dedicado, o deberían consagrarse aún, a determinados pintores y obradores.

El rompecabezas historiográfico y los estadios de debates múltiples, más allá de los que nos van a ocupar, se pueden recuperar a través de trabajos generales y específicos que se recogerán en elenco bibliográfico y habrán sido citados con anterioridad. En definitiva, se tratará de ofrecer herramientas y suficientes puntos de apoyo para calzar los temas tratados, aunque no se pueda estar siempre en todo²⁹. Sobrevuelan este ensayo las múltiples relaciones internacionales que cortejan la evolución estilística de la pintura gótica catalana a lo largo de tres siglos, pero vamos a profundizar sobre todo en las que inundan el segundo cuarto del siglo XIV, con lo cual el marco historiográfico también se deberá expandir, aunque el objetivo sea referencial y no se plantee la exhaustividad.

Para una introducción, tres siglos son un tiempo que genera muchos excedentes, pero, por bien que el discurso se limite después a los tiempos finales del reinado de Jaime II y se interrumpa a la llegada de la Peste Negra, algunos aspectos tampoco van a poder incluirse aquí. En todo caso, me he planteado un trabajo que no dormite sobre la síntesis, aunque esta pueda asomar cuando se le reclame o sea necesaria.

Enredos con la pintura del siglo XIII

He aludido a las conocidas deudas bizantinas del 1200 en un reconocimiento que completamente justificado no puede desatender otros contenidos. Las

vertientes inglesas, flamencas y germánicas que sostienen dichos bizantinismos 1200, complican el marco a describir, sin excluir por completo los apartados italo bizantinos. Cuando nos referimos a los talleres de Avià o de Sijena, los débitos con el marco británico se visibilizan de modo primario³⁰. Cuando analizamos las obras surgidas del taller de Lluçà o del Lluçanès hay que examinar las vertientes germánicas y afines al arte de los Países Bajos, a menudo a partir de territorios como la Renania. En el caso de las pinturas andorranas dedicadas al ciclo de la Pasión de Cristo he defendido la conexión con el arte desarrollado en el Alto Adige, en un espacio geográfico acotado que se amplía al conducirnos del nordeste de Italia al territorio austríaco. La disolución progresiva del substrato oriental en función de una versión más lineal, que no cede en brillantez cromática, pero amplía la gama de colores en uso en contexto bizantino, o incluso en alguno tan solo bizantinizante, va a ramificarse por el occidente europeo conforme avanzamos en el siglo XIII. Incluso Italia, y pese a la maldición oriental que invadiera el *Duecento*, a juicio de Roberto Longhi, va a revestir con túnicas distintas algunos de los maniqués bizantinos que encuentra a su disposición.

En Cataluña, esta etapa se completa con recorridos pictóricos importantes que apuntan al Maestro y taller de la Conquista de Mallorca y al llamado Maestro de Soriguerola. Este último, siendo un anónimo con taller y escuela, nos transfiere a un estadio del Gótico que debiera vencer en tiempos cercanos al 1300. El estilo se había fijado asimismo a través de obras como la *Biblia de 1268* (Archivo Episcopal de Vic)³¹ o la vidriera del gran ventanal inscrito en la fachada del templo del complejo cisterciense de Santes Creus.

Aunque su cronología sea incierta, el manuscrito conocido como *Vidal Maior* (Fundación Paul Getty) revela ya un arte gótico perfectamente asentado en la Corona catalano-aragonesa. Contiene una compilación de los Fueros de Aragón, asumida por el obispo de Huesca, el catalán Vidal de Canyelles (ca. 1190-1252), dando la base para una empresa de ilustración que se ha vinculado todavía a los tiempos del rey Jaime I el Conquistador. El *Vidal* es un códice de lujo que fue ilustrado por un equipo muy hábil. Sus miniaturas principales pueden ser paradigma de las mudanzas que comporta la adopción definitiva del primer estilo gótico, aquel que fuera adjetivado de Gótico lineal o franco-gótico en contextos hispánicos, incluidos el catalán y el aragonés.

Se visibilizan y confirman en la segunda mitad del siglo XIII las cepas septentrionales dominantes, que no deben llevar a subestimar el peso de la tradición italiana, al menos en función de sus embates bizantinos e ítalo-bizantinos que, abiertos a la cultura pictórica catalana, al menos desde el siglo XI, alcanzan con fuerza renovada y cambios ostensibles en las etapas contiguas al 1200. El seguimiento de los hallazgos de Oriente, mediatizados a través de aportaciones como las del Maestro de Lluçà (Fig. 10) se vislumbra todavía en la obra relacionada con Sant Miguel de Soriguerola. Una lumbrera que permanece en la pintura y las miniaturas del reino de Francia, y otras áreas del Norte europeo, en la primera mitad del siglo XIII. En estos talleres se estabilizan unos esquemas nuevos y se exploran cambios formales que enlazan también con contenidos renovados. Maestros como el de Soriguerola (Fig. 11) fueron reconocidos introductores de esta simiente gótica en los territorios catalanes. Ahora bien, no fueron los primeros en semblarla, al menos en un sentido «matemático», ya que el argumento central, relativo a estos virajes, no puede ser



descrito congruentemente sin tomar apoyo en el arte internacional del antes y después del que fuera un sobresaliente arte del año 1200.

Si extendemos el horizonte a otros parámetros, observaremos la heterogeneidad de los resultados que exponen las producciones miniadas y a menudo también las tablas y murales que secundan el operar disyuntivo que gana terreno en estos inicios. Este panorama abierto y su variabilidad dificulta la descripción de las características substanciales que arraigan en los centros productores catalanes desde finales del siglo XII y durante todo el siglo XIII. Lo que no significa que no existan o no lleguen a aislarse algunas de sus magnitudes principales.

Con el ascenso de Jaime I al trono, la cultura caballeresca ganó terreno en las artes figurativas catalanas y no es irrazonable buscar los vínculos que se establecerían con las artes y cultivos creativos que florecen en torno a Alfonso X el Sabio. Las estaciones del rey de las *Cantigas* dan ejemplo magistral de las profundidades y desvelos de la más llamativa ilustración gótica del siglo XIII en tierras peninsulares³². No es ocioso considerar las deudas de estos grandes códices con el mundo germánico como no lo es valorar el lenguaje que deriva de los espectaculares prototipos ingleses del entorno del 1200 cuando el sujeto son los murales pintados por el taller del Maestro de la conquista de Mallorca, sobre todo si tenemos en cuenta la evolución paralela que, sobre la base puesta a finales del siglo XII, avalan los obradores y escritorios anglosajones en las mismas fases del Gótico. Los reyes conquistadores asumirán el poder de engrandecer sus reinos ganando espacio al enemigo y evidenciado, con recursos gráficos y artísticos diversos, la necesidad de fijar sus hazañas en el imaginario colectivo.

◀ Fig. 10. Maestro de Lluçà. Detalle de un lateral de altar de Santa Maria de Lluçà. Museo Episcopal de Vic.

▶ Fig. 11. Taller del Maestro de Soriguerola, detalles de una tabla de Toses (san Pedro y el alma). MNAC, Barcelona. Fotos de la autora.

Un paréntesis sobre los reyes de la guerra

Más allá de los asuntos bíblicos más tópicos, y de sus requeridos simbolismos y complejidades, que desarrollaron al infinito las Biblias moralizadas de troquel parisino, en obras tan deslumbrantes como la *Biblia Maciejowski* (o *Biblia Morgan*), se aprecia tanto el peso del antiguo Testamento como el interés por la representación de las hazañas militares contemporáneas que se filtran a través del primero. El tapiz de Bayeux, en pleno siglo XI, había reflejado directamente los sucesos modernos y con una sorprendente extensión, que no impide apreciar también algunos pasajes bélicos veterotestamentarios incluidos en las Biblias románicas catalanas o en la portada de Ripoll. Está claro que la figuración de la confrontación bélica en el arte catalán medieval tiene sus primeras manifestaciones dignas de mención en las grandes *Biblias de Rodes* y *de Ripoll*, que enlazan la cultura figurativa prerrománica con la del período románico³³. En estos códices se incluyen páginas enteras en que se intentan reflejar las principales contiendas hebraicas reveladas por los antiguos textos. La guerra aparece reflejada en la portada monumental de forma más abstracta y contenida. Se expone el conflicto, pero no interesa reflejar sus detalles más allá del resultado final de la contienda, que infiere la victoria del pueblo fiel a su Dios, siempre bajo la óptica que implica el Derecho del Cielo y la adherencia del Dios judeo-cristiano al pueblo protegido. En las miniaturas se aprecia un sentido diverso de la guerra. La alusión a los heridos y a la muerte como camino del triunfo tienen plena cabida y marcan las pautas de una historia más compleja y plagada de altibajos, que enmarca el texto bíblico al relatar la vida y las luchas de los israelitas. Mientras en el conjunto escultórico prima la síntesis y el efecto cristianizador de los valores y temas contenidos en las páginas del Antiguo Testamento, los folios de las biblias garantizan una exposición más discursiva y fiel a la narración. Los caballeros de los distintos bandos se mezclan en el conflicto, hieren y son heridos, caen de sus monturas o fallecen. No extraña, por tanto, que mientras que en las Biblias prevalece el nexo inmediato con el texto ilustrado, en la portada de Ripoll se haya querido apreciar el vínculo con un mundo contemporáneo a la realización del monumento que expone y secunda el proyecto colonizador de nuevos territorios. Se trata de aquellos espacios que van ganándose al poder islámico y que definen los distintos enclaves de la llamada Cataluña Nueva. Se establece, por ejemplo, que la batalla de Josué pueda simbolizar un consiguiente inmediato y haga alusión a las conquistas de Ramon Berenguer IV. Se trata de ensalzar con esta relación episodios suficientemente indicativos de una ambición expansiva, que permite la reconquista de Lérida, de Tarragona o de Tortosa, centros que son vistos, de ahora en adelante, como renovadas plazas cristianas. Sin embargo, este proyecto, que se afianza en el siglo XII avanzado, tiene raíces muy anteriores y puede entenderse también como una confrontación que atañe o preocupa ya a los hombres de la centuria precedente³⁴. La existencia de una frontera que separa los territorios cristianos de los musulmanes no se puede pasar por alto en los tiempos en que el monasterio de Ripoll ejerce como el más poderoso centro cultural de la Cataluña cristiana y es enlace imprescindible con el mundo europeo. En este sentido, me parece válido plantear de nuevo el enlace entre lo que puede verse reflejado en la piedra y aquello que intenta describirse en los manuscritos. El indudable interés cristiano por consolidar la frontera, ya en el siglo XI, pudo

favorecer desde muy pronto la existencia de un programa en que el destino de los israelitas se asocia al destino del pueblo cristiano en general, o en casos específicos, que suponen el enfrentamiento a unos enemigos que son muchos y que no pueden dejar de recordar las imprecaciones de los salmos davídicos. En este sentido, no descarto que algunos de los relieves de la célebre portada, considerada globalmente como obra del siglo XII, sean fruto de una predisposición anterior, que utiliza su fuerza significativa como pauta de futuro o esperanzada progresión hacia el mismo, más incluso que como constatación celebrativa de lo que ya ha acontecido³⁵. Los dos grupos de escultores que se dan cita en la portada probablemente no sean de la misma generación. Algunos de los relieves respiran una cultura plástica más antigua, más próxima a las fórmulas nacidas de las biblias, y que contrasta con aquellas esculturas que modernizan sus resultados y nos aproximan a otras realizaciones que, desde mediados del siglo XII, van a ser una parte de la cultura figurativa de la segunda mitad del siglo, que se filtra también en el ala románica del claustro de Ripoll. Es probable que los autores más tardíos fueran los encargados de dar forma a la portada y convertirla en el magnífico arco triunfal que se ha descrito en minuciosos estudios. Por consiguiente, se impone una lectura diferenciadora entre el triunfo que celebra el conjunto como todo compuesto y acabado y los diversos proyectos temáticos que genera esta compleja obra de arte. En cualquier caso, el camino seguido refleja la violencia del presente a través de la violencia referida al pasado. El mundo veterotestamentario sirve a estos fines de modo conveniente, cuando en Cataluña la cabeza visible es un conde, Ramon Berenguer IV, y se impone el recuerdo de los efectos de las luchas contemporáneas acusando, lógicamente, el deseo de un resultado favorable que solo será factible con el beneplácito divino. Sin embargo, esta forma de aproximarse a los acontecimientos bélicos va a ser revisada en los tiempos siguientes. El siglo XIII va a encargarse de desgranar nuevas iniciativas sobre los ejes de esta erudita tradición.

Los primeros grandes ciclos de pintura mural con tema militar que se han conservado en Cataluña pertenecen ya al siglo XIII. Joan Ainaud los situó en la Barcelona del rey Alfonso II el Liberal, volcada sobre los ambientes palaciegos que conectan a las grandes familias catalanas con una corona que desea estabilizar su gobierno en los distintos territorios conquistados (Fig. 12). Es factible que la cronología de los murales del Palacio Aguilar, o casa señorial de los Caldes, hoy en el MNAC, deba ser retrasada. En todo caso, reflejan los ejes de una historia militar que parte de otros espacios urbanos, en particular a los relacionados con el Palacio real (Tinell), para dibujar en el mapa empresas suficientes que, al menos desde el reinado de Jaime I, efigiado y reconocible en un lugar preferente en los murales del edificio de los Caldes, hacen posible inspeccionar la organización de nuevas estrategias³⁶.

Algunos de los ciclos profanos aragoneses del siglo XIII, o de inicios del XIV, con sus vertientes épicas y militares, manifiestas en Sijena, Alcañiz o Zaragoza, corroboran un interés que se proyecta también en programas catalanes, que ornamentarían con regularidad las casas señoriales y palacios de Barcelona y de otras ciudades del Principado. Es importante que las pinturas surquen escenarios cercanos a los reyes y se emplacen en sus residencias o en las de la nobleza más próxima. Algunos son bastante conocidos, pero no hay que olvidar los murales de una vivienda situada en la calle de Duran i Bas, expuestos en el nuevo edificio que acoge la Biblioteca Balmesiana, o los descubiertos más



▲ Figs. 12a-b. Taller del Maestro de la Conquista de Mallorca, detalles de los murales procedentes del Palau Caldes, MNAC, Barcelona. Fotos de la autora.

recientemente en una torre de la calle de Basea, que se arrancaron y fueron trasladados al Museo de Historia de la Barcelona (MUHBA).

A todos estos murales se suman un buen número de techos pintados donde las contiendas y las actitudes caballerescas proliferan con sentido más decorativo, enlazados con motivos propios del arte de los márgenes que brota en códices góticos de todo tipo y de distinta envergadura. No han faltado tampoco las alusiones al enlace de algunos ciclos pictóricos del siglo XIII con manuscritos nacidos de la cultura árabe, para explicar algunas caligrafías de este origen, introducidas de forma muy llamativa en murales como los del Palau Caldes (hoy Museo Picasso de Barcelona) y en otros contextos cristianos de carácter real, sea en el Palacio de los Reyes de Mallorca o en el que ocupó la antigua Aljafería de Zaragoza, sumando pinturas góticas de carácter civil también interesantes.

El primer siglo que encumbraría los andares de la pintura gótica en Cataluña describe un tiempo de tanteo, de sumas y restas, que definió un panorama rico en variantes y posibilidades, un espacio que organizaba las disyuntivas que ciernen sobre el 1300 en el arte europeo. Se constituyen, por tanto, distintos focos de creación de perfil original y sobresaliente, sea en el Sur o en el Norte, que no atienden a unos mismos planteamientos. En este punto, se nos descubren las refinadas propuestas góticas septentrionales y, frente a ellas, los hallazgos italianos más trascendentales. Sin embargo, todo cobra un nuevo sentido cuando Italia deja de ser eminentemente bizantina. Sus centros quizás tardan algo más que los del norte en cambiar de rumbo, pero cuando lo hacen será de modo radical y no habrá vuelta atrás. A pesar del desgaste provocado por la Peste Negra, la nueva pintura italiana va a dejar una huella muy profunda. El panorama de las artes italianas emprende una nueva y penetrante recuperación del mundo clásico. Sin confundirse con él,

cuando se unen los esfuerzos de la escultura y la pintura, sin disfrazarse ya de Antigüedad, llegan a fijar el foco de una nueva vanguardia gótica de fuerza y eficacia incontestable.

EL TRECENTO EN SUS ESTACIONES

A partir del 1300 Cataluña va a vivir la segunda etapa del Gótico lineal. La entrada al 1300 parece dominada todavía por un estilo abstracto, no tanto como el de la etapa románica, que se caracteriza por una indiferencia relativa hacia lo real o, dicho de modo más preciso, indiferencia hacia lo real prescindible. Dicha despreocupación se resquebraja paulatinamente antes de que se precipiten en nuestros espacios los logros del lenguaje inducido de las nuevas experiencias italianas, aquellas que conciernen a la gran factoría de Giotto y a otros muchos pintores que, sin sucumbir tampoco a las sirenas de la mimesis imperiosa, avanzan hacia la construcción de ficciones cada vez más interesadas por naturaleza y, muy especialmente, por los escenarios que la pintura contiene, sean vírgenes o costumizados por manos humanas. Estos y otros intereses van a ser capaces de quebrantar la estructura de los dominios pictóricos desde fuera y desde dentro. Hay que esperar más de una década, hasta alcanzar años cercanos al 1325, para empezar a avistar la que ya podremos situar como una tercera transformación del Gótico en Cataluña. Para que se aposente realmente esta nueva etapa, hacía falta creer en la representación de la profundidad, en la importancia de ahondar en las ficciones de una tercera dimensión deslumbrante que no solo se aplicara a partir del volumen de las figuras, sino asimismo a la descripción anchurosa de los espacios que debían habitar. Estos van a ser contruidos a modo de cajas abiertas, o muy abiertas, según el caso, donde podrán desenvolverse las figuras atendiendo a los distintos planos de la acción³⁷.

El Segundo lineal y el italianismo

Las artes pictóricas catalanas acusan a lo largo del primer tercio del siglo XIV relaciones importantes con centros navarros, languedocianos y provenzales que, a menudo, fueron las vías de irrupción de los modelos del norte, se trate de creaciones de París, de la Normandía o de Inglaterra. Estos territorios no van a ser ajenos a estos segundos procesos, que remiten a la Umbría, a Roma o a Florencia, pero sí algo reticentes. Nos interesan los centros que se apostan a ambos lados del Canal y que pueden llevarnos también hacia las heredades flamencas, holandesas y germánicas. Todas ellas participan del sentimiento que llamamos gótico con gran fuerza, aunque en contexto alemán los recursos bizantinos maten algunos de los resultados. El paralelo itálico es manifiesto, pero ya volveremos sobre ello. Por definir la situación de alguna manera, cada zona aporta novedades que emanan de sus propias tradiciones, de sus infraestructuras y de las necesidades funcionales, sobreponiéndose a los primeros episodios del siglo XIII. Sugestiones que deben ser llevadas a una práctica y que se precipitan en este segundo momento en que nos introduce el siglo XIV. Insisto en que cada territorio encara sus deudas con las fuentes sin dejar de tapizar los viejos bastidores con telas renovadas, que se hacen necesarias por gusto y por estilo al lado de intereses precisos y exigencias especiales o específicas.

Lo que llamamos Segundo Gótico lineal impone una renovación hasta cierto punto diletante, que se fundamenta sobre todo en el estudio de las figuras y de sus contornos. Sin duda, unos valores ya apreciables en estilos anteriores, pero que aplica con talante distinto. En este proceso el propósito es conjuntarlos con la visión de unas corporeidades que alientan cada vez con más fuerza el esqueleto de algunas imágenes. Se describe su volumetría y, en algunos casos, se incorporan referentes alusivos a la ubicación de esos personajes en interiores y exteriores, aunque no se generen formas de espacialidad enteramente coincidentes con las que abordan los mejores talleres toscanos del 1300³⁸.

La Navarra dominada por la corona de Francia (1278-1328) y la Navarra afrancesada de Juana II y Felipe de Évreux (1328-1349), ampararon intercambios esenciales con el arte del norte y con Aviñón que, en todo caso, suelen contemplar un grado de italianización ligero pero interpretable. Pamplona, Olite o Artajona invitan a analizar unas pinturas que, unidas a las producciones de Joan Oliver, entroncan con las muestras más cultas del arte inglés y francés del primer cuarto del siglo XIV, incluido su reflejo en la casa provenzal de los Papas, sin que se echen en falta casos en que lo italiano se adivina como fuente ya asequible³⁹.

El arte septentrional del primer cuarto del siglo y la nueva pintura italiana, consolidada ya en torno a 1300-1305, son capítulos a integrar y reconocer en los procesos artísticos que arraigan con cronologías relativamente distintas en Cataluña, Mallorca, Valencia y Aragón. Los nombres de pintores sin obra se multiplican en estas fechas y resulta complejo, y muchas veces imposible, establecer cuáles fueran sus contribuciones específicas. Estos itinerarios artísticos, bifurcados en alguna medida, se canalizan también por tierras occitanas, en que la destrucción desluce las informaciones proporcionadas en algunos documentos alusivos a maestros de la pintura con capacidades notables, que tal vez hubiesen ayudado a resolver algunas de los enigmas vigentes en el territorio catalán.

No me extiendo ahora en estos aspectos porque uno de los capítulos del libro se va a centrar en producciones que, se encuentren en Puigcerdà (convento de santo Domingo), en la catedral de Barcelona (vidrieras de la girola) o en Tarragona (sargas del relicario de santa Tecla), nos llevarán a hacer el viaje hacia la Europa septentrional, sin olvidar ni la rutilante Toulouse gótica y sus parajes languedocianos ni la Aviñón provenzal y pontificia⁴⁰.

Sabemos que Pierre du Puy (Petrus de Podio), fallecido en agosto del 1328, trabajaría en Aviñón y en Toulouse. Él mismo se reúne con otros pintores encargados de decorar los muros del castillo de Sorgues: Thomas Daristot de Inglaterra, Jean Langlois, Perrot Le Normand, Raymond, Jacques Lombard, Pierre d'Agenais, o Thomas de Montpellier⁴¹. Sus rastros, a veces enlazados claramente con el arte del Norte, impregnarían los primeros tiempos del Trecento, fuese en contextos occitanos o navarros, sin olvido de un enlace seguro entre las necesidades de Aviñón y el contexto catalán. Estos recorridos no son inertes y preparan la llegada de ese tercer momento al que aludía, cuando las evidencias artísticas de la nueva pintura italiana invaden la ciudad de los papas y se asientan en ella largamente. El tejido italiano nos remite ya en los años veinte al Maestro del Códice de san Jorge y, poco más tarde, a Simone Martini y a su taller (1336-1344), para prosperar de la mano de Matteo Giovannetti, algo antes y algo después de la Peste Negra⁴².

► Fig. 13. Interior de la iglesia conventual de los Jacobinos de Toulouse. Foto de la autora.

