

LA PINTURA SOBRE TABLA DEL GÓTICO LINEAL

Marisa Melero-Moneo



MEMORIA ARTIUM

La pintura sobre tabla del gótico lineal

Frontales, laterales de altar y retablos
en el reino de Mallorca y los condados catalanes



Memoria Artium

Consejo de Dirección

Dirección científica

Bonaventura Bassegoda
Vicenç Furió
Joaquim Garriga
Immaculada Lorés
Maria Rosa Manote

Coordinación técnica

Carles Alonso / Magda Polo
Javier de Castro
Joan Duran
Núria Giralt
Francesc Ten

Marisa Melero-Moneo

La pintura sobre tabla del gótico lineal

Frontales, laterales de altar y retablos
en el reino de Mallorca y los condados catalanes

Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions
Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona
Universitat de Girona. Servei de Publicacions
Edicions de la Universitat de Lleida
Museu Nacional d'Art de Catalunya
Bellaterra, Barcelona, Girona, Lleida, 2005

Datos CIP. Servei de Biblioteca i Documentació de la Universitat de Lleida

Melero Moneo, María Luisa

La Pintura sobre tabla del gótico lineal : frontales, laterales de altar y retablos en el reino de Mallorca y los condados catalanes / Marisa Melero-Moneo. – Bellaterra : Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions ; Barcelona : Edicions i Publicacions de la Universitat de Barcelona ; Girona : Universitat de Girona, Servei de Publicacions ; Lleida : Universitat de Lleida, Servei de Publicacions ; Barcelona : Museu Nacional d'Art de Catalunya, Departament de Publicacions, 2004. – p. ; cm. (Memoria artium ; 3)

ISBN 84-490-2381-5 (Universitat Autònoma de Barcelona)

ISBN 84-475-2861-8 (Universitat de Barcelona)

ISBN 84-8458-209-4 (Universitat de Girona)

ISBN 84-8409-943-1 (Universitat de Lleida)

ISBN 84-8043-135-0 (MNAC)

1. Pintura sobre taula gòtica – Balears 2. Pintura sobre taula gòtica – Catalunya

3. Retaules gòtics – Balears 4. Retaules gòtics – Catalunya

75.033.51(460.23)

75.033.51(460.32)

75.051

Edición

Universitat Autònoma de Barcelona

Servei de Publicacions

08193 Bellaterra (Barcelona)

sp@uab.es

<http://blues.uab.es/publicacions>

ISBN 84-490-2381-5

Publicacions i Edicions

de la Universitat de Barcelona

Adolf Florensa s/n 08028 Barcelona

lcuenca@ub.edu

<http://www.publicacions.ub.es>

ISBN 84-475-2861-8

Universitat de Girona

Servei de Publicacions

Edifici les Àguiles

Pl. Sant Domènec, 3 17071 Girona

publicacions@udg.es

<http://www.udg.edu/publicacions>

ISBN 84-8458-209-4

Con el apoyo de la Fundación Privada: Girona,

Universitat i Futur

Universitat de Lleida

Servei de Publicacions

Pl. Víctor Siurana, 1 25003 Lleida

eip@eip.udl.es

<http://www.udl.es/arees/eip>

ISBN 84-8409-943-1

Museu Nacional d'Art de Catalunya

Departament de Publicacions

Palau Nacional, Parc de Montjuïc

08038 Barcelona

mnac@mnac.es

<http://www.mnac.es>

ISBN 84-8043-135-0

Tratamiento gráfico y maquetación: Francesc Català y Eva Alfonso / Servei de Publicacions de la UdL

Il·lustració de cubierta: Retablo de San Miguel de Soriguerola (MNAC)

Diseño de cubierta: cat & cas

Encuadernación: Encuadernacions Fontanet, SL

Impresión: INO Reproducciones, SA

DL:

© Marisa Melero-Moneo

© De las fotos: los autores

© Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, Universitat de Girona. Servei de Publicacions, Edicions de la Universitat de Lleida, 2004

Esta publicación no puede ser reproducida, ni totalmente ni parcialmente, ni registrada ni transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, ya sea fotomecánico, fotoquímico, electrónico, por fotocopia o por cualquier otro medio, sin el permiso previo de los editores.

Impreso en papel ecológico



A mi hijo Eneko

Índice general

1. Justificación	13
2. Notas sobre el contexto histórico.....	21
3. El gótico lineal anglo-francés del sur de Francia y su llegada al reino de Mallorca y a los condados catalanes	27
4. Los talleres de la pintura lineal sobre tabla y su filiación.....	39
Precedentes pictóricos de la pintura lineal sobre tabla en Cataluña.....	40
Algunas cuestiones sobre los talleres de pintura mural.....	43
Foco Mallorca-Barcelona.....	46
Foco de la Cerdaña.....	49
Foco de Lleida-Tarragona.....	54
Consideraciones sobre la función, la iconografía y el patronazgo	55
Cuestiones generales sobre la cronología de la pintura lineal catalana sobre tabla	57
5. Estudio de las pinturas.....	59
Foco de Mallorca-Barcelona.....	59
Fragmentos del retablo de Santa Úrsula	59
Retablo de San Bernardo	67

Frontal de Santa Perpetua de Mogoda.....	72
Dos fragmentos del frontal o retablo de Santa Lucía de Mur.....	80
Foco de la Cerdaña.....	84
Retablo de San Pedro.....	84
Frontal de Santa Eugenia de Sagà.....	93
Retablo de San Miguel de Soriguerola	100
Frontal de San Vicente de La Llaguna	108
Frontal de San Cristóbal de la iglesia de Toses	111
Tablas laterales de altar de Toses	116
Tablas laterales de altar de Ribes	120
Tablas laterales de altar de Mogrony.....	125
Retablo de la Virgen de la iglesia de Marinyans.....	129
Talleres dependientes del modelo pictórico de la Cerdaña	136
Fragmento del retablo de Santiago de Frontanyà	136
Fragmento del frontal de Santa Cristina de Olot.....	147
Frontal o retablo de San Cipriano de Cabanyes.....	152
Retablo de San Lorenzo de Morunys	158
Dos fragmentos del frontal o retablo de Montañana	160
Fragmento del Retablo de San Bartolomé.....	162
Otros talleres de la Cerdaña	168
Frontal de Gréixer.....	168
Fragmento de un frontal o retablo dedicado a San Andrés.....	172
Foco Lleida-Tarragona.....	176
Retablo de la Trinidad y la Eucaristía de Vallbona de les Monges	176
Retablo de la Virgen de Vallbona de les Monges	181

Retablo de San Juan Bautista y Santa Margarita de la iglesia de la Sangre de Alcover	185
Fragmentos de un retablo dedicado a la infancia de Cristo	191
Obras arcaizantes	195
Fragmento del frontal o retablo de San Miguel de Ars	195
Frontal de la infancia de Cristo	199
6. Bibliografía	201
7. Índice de ilustraciones y de láminas	219
Láminas.....	225

Abreviaciones de los nombres de Museos

MAD: Museo de las Artes Decorativas en París

MDB: Museo Diocesano de Barcelona

MDCS: Museo Diocesano y Comarcal de Solsona

MDT: Museo Diocesano de Tarragona

MEV: Museo Episcopal de Vic

MM: Museo de Mallorca en Palma

MNAC: Museo Nacional de Arte de Cataluña en Barcelona

MRAH: Museos Reales de Arte e Historia en Bruselas

MT: Museo de Terrassa

I

Justificación

Antes de abordar el estudio aquí desarrollado, creo necesario hacer una serie de aclaraciones o justificaciones que sirvan para enmarcarlo y para explicar determinadas opciones que se hacen en él. Así, tal y como se desprende del título, en este trabajo se estudiará la pintura sobre tabla de frontales, laterales de altar y retablos realizados en Cataluña de acuerdo al modelo estético del gótico lineal. Así pues, no se estudiará la pintura realizada en otro tipo de soportes, como por ejemplo la pintura mural, cuyo estudio merece un tratamiento específico que realizaré en un futuro inmediato. Además, dentro del marco citado de la pintura sobre tabla, las obras concretas que se incluyen en este trabajo son las que proceden de los distintos condados catalanes, considerando a éstos desde el punto de vista geográfico de acuerdo a su extensión en los siglos XIII y XIV. Por tanto, en el estudio se incluyen obras que de acuerdo a la estructuración actual del territorio proceden de lugares que no forman parte de Cataluña, sino que pertenecen al sur de Francia, como ocurre con la zona de la Cerdaña francesa o con la del Conflent. Respecto a ello, hay algunas pinturas conservadas en estas zonas del actual sureste de Francia que se incluyen en este estudio porque en su momento dichos lugares estaban integrados en el reino catalano-aragonés, de forma directa en determinados momentos y a través del vasallaje del reino de Mallorca hacia la Corona de Aragón en otros.

Sin embargo, no se incluyen en este estudio las pinturas realizadas para Aragón, salvo los casos en los que dichas obras aragonesas fuesen realizadas por un taller catalán o por su influencia directa. El gran número de pinturas aragonesas de este modelo estético que hemos conservado aconseja dedicarles un estudio

monográfico. Por otro lado, las pinturas aragonesas presentan cierta unidad frente a las catalanas, con las que comparten algunos aspectos, pero junto a tales afinidades también se evidencian diferencias.

El caso de la pintura lineal de Mallorca es distinto, ya que la escasez de restos de pintura del gótico lineal y la evidencia de que dichas obras fueron realizadas por talleres estrechamente conectados con otros que trabajaron en Barcelona, como ocurrió con las tablas del convento de San Francisco de Palma de Mallorca dedicadas a Santa Úrsula o con el retablo de San Bernardo del Museo de Mallorca, aconsejan incluir estas obras en el estudio. Por lo mismo, también me hubiera gustado incluir en este estudio los restos de un retablo que algunos autores han atribuido a Valencia y que se conserva muy fragmentariamente en diversas colecciones particulares, ya que es posible que, valenciano o no, dicho retablo fuese realizado por un taller estrechamente conectado con las pinturas murales de Santo Domingo de Puigcerdà. Sin embargo, de momento es difícil estudiar estos restos adecuadamente debido a su pertenencia a colecciones privadas no documentadas y a cambios de propietario, que han determinado que hoy día una parte de estas pinturas estén en paradero desconocido. En fin, aunque se conocen algunos de los fragmentos de dicho retablo por fotos antiguas, no me parece oportuno realizar su estudio sin poder ver y analizar las obras directamente. Por ello, aún cuando pueda utilizar estas pinturas como piezas susceptibles de comparación con otras aquí tratadas debo dejarlas por el momento fuera de este trabajo, aunque, por supuesto, tengo la esperanza de poder realizar en un futuro no muy lejano un estudio sobre ellas. Como consecuencia de todo lo dicho, las obras incluidas en este estudio son veintisiete, contando tanto frontales, laterales de altar y retablos completos como fragmentos de retablos o frontales que hoy día se conservan incompletos. Todas estas obras pertenecen a colecciones públicas de Cataluña, de Mallorca y de algunas ciudades europeas, así como a establecimientos religiosos de las mismas zonas geográficas, aunque como excepción se incluyen algunos fragmentos de retablo de colecciones privadas reconocidas.

En cuanto al marco cronológico, hay que indicar que la mayor parte de las pinturas incluidas en el presente trabajo habían sido datadas demasiado tempranamente, pero a partir de su estudio y del estudio de las relaciones de dependencia que tales pinturas presentan respecto a obras mejor documentadas o datadas de forma más fiable se puede proponer una nueva cronología que en todos los casos ya corresponde al siglo XIV. En este sentido, tal y como se verá, antes de dicha fecha es difícil encontrar en Cataluña alguna pintura sobre tabla que realmente pueda ser considerada como ejemplo del gótico lineal. En cuanto al límite final del tipo de pintura estudiada aquí, hay que resaltar que las obras posteriores a mitades del siglo XIV pertenecen ya en su mayoría a una estética italianizante, aunque algunas de éstas presentan todavía restos de la estética lineal mezclados con las novedades italianizantes. Esto supone que el marco cronológico de este estudio será la primera mitad del siglo XIV. Sin embargo, se hará una breve refe-

rencia general, a modo de precedente del gótico lineal catalán, al taller conocido habitualmente como taller de Lleida, algunas de cuyas obras se han datado en el siglo XIII. En fin, desde el punto de vista tanto de la cronología como del estilo, es necesario que el grupo de obras estudiadas en el presente trabajo, es decir, las que pueden ser calificadas como ejemplos de la pintura del gótico lineal catalán, dejen de ser tratadas como obras románicas. Es cierto, no obstante, que esto en parte ya se ha corregido, puesto que en la última remodelación del Museo Nacional de Arte de Cataluña, algunas de estas obras, tradicionalmente catalogadas como románicas, ya han sido colocadas en la zona del gótico, a pesar de que, según mi opinión, se les sigue atribuyendo una cronología demasiado temprana.

Desde luego, éste no es el primer estudio realizado sobre la pintura lineal catalana, pero aún habiendo sido incluidas las obras aquí tratadas en estudios generales de la pintura románica y gótica catalana o incluso en estudios más monográficos, seguían planteando serios problemas de filiación estilística, de cronología y, en algún caso, también de programa iconográfico. A pesar de ello, no se puede prescindir de las aportaciones a su estudio realizadas por diversos autores que son debidamente citados tanto en la bibliografía general como en los distintos apartados temáticos que tienen que ver con sus aportaciones o hipótesis. Entre tales aportaciones cabe destacar los análisis de Gudiol Cunill o la clasificación y datación de esta pintura realizada por Post en su monumental obra sobre la pintura española, aún cuando dicho autor se limitase la mayor parte de las veces a hacer una descripción o a dar una referencia mínima de las obras calificadas por él como franco-góticas. También fue fundamental en su momento la aportación de Ainaud sobre las obras atribuidas al Maestro de Soriguerola, denominación que, como se verá, propongo variar, pero que durante años ha servido para aglutinar un elevado número de pinturas y trazar los rasgos generales del que, por diversas razones, sin duda fue uno de los talleres pictóricos más importantes de la primera pintura gótica catalana. Sin embargo, hoy día es evidente que tanto las filiaciones como la cronología propuestas por Ainaud deben revisarse y en algún caso cambiarse, tal y como se verá a lo largo de este estudio.

Naturalmente, entre los autores que han hecho avanzar el conocimiento de este grupo de pinturas góticas tienen también un lugar destacado tanto W. Cook como J. Gudiol Ricart o Marcel Durliat, que incluyeron a la mayor parte de las obras aquí tratadas en estudios generales sobre la pintura gótica catalana o, en el caso de Cook, también en publicaciones dedicadas de forma puntual a algunas de ellas, en las que mantuvo las teorías tradicionales y presentó la mayor parte de estas pinturas, salvo excepciones, como ejemplos de la pintura románica. Esto último ha determinado que aún hoy día la bibliografía que hace referencia a la pintura del gótico lineal catalán sobre madera sea, en gran parte, una bibliografía dedicada al románico. En este sentido, uno de los autores que más ha diferido de esta idea, acercando más alguna de estas obras al gótico lineal y cronológicamente hablando del siglo XIV, ha sido Joan Sureda. Este autor realizó un buen esta-

do de la cuestión sobre la pintura aquí estudiada (SUREDA 1984:46-63). Pero el planteamiento general de la mayoría de sus estudios sobre este tema, que atendían de forma global a determinados aspectos plásticos (ejemplificados citando algunas pinturas), sin realizar estudios monográficos sobre cada una de las obras del período, ha mantenido hasta hoy día la necesidad de realizar un estudio más específico sobre todas y cada una de las obras conservadas de este periodo. Yo misma he dedicado algunos estudios a la pintura lineal aquí tratada, tanto estudiando de forma general el grupo de pinturas conectadas tradicionalmente con el Maestro de Soriguerola, como estudiando monográficamente algunas de las pinturas del periodo, así el retablo de San Pedro (Bruselas, MRAH), el retablo de Marinyans (Serdinyà) o las pinturas de temática antisemita de Vallbona de les Monges (Barcelona, MNAC). Estos últimos estudios me han hecho ver la necesidad de cambiar ciertas ideas tradicionales, tanto sobre algunas de las obras más destacadas como sobre la pintura de este período en su conjunto, ideas que han sido repetidas habitualmente por la historiografía sin cuestionarlas.

Por supuesto, hay además otros muchos autores que han tratado el tema de forma puntual y con mayor o menor acierto. En este sentido, hay que destacar las referencias a estas pinturas incluidas en los catálogos editados sobre los fondos de algunos museos. Del mismo modo, quizá merecen una mención especial algunas de las fichas catalográficas realizadas para las numerosas exposiciones en las que han participado las pinturas de este período a lo largo de los últimos años. Sin embargo, dado el carácter parcial de dichas exposiciones y de sus correspondientes publicaciones y dado que en general tales textos se limitan a presentar un estado de la cuestión, por otro lado totalmente necesario y válido como punto de partida de cualquier estudio más específico, seguía existiendo la necesidad historiográfica de plantear un estudio monográfico lo más completo posible sobre la pintura lineal catalana. En este apartado de las contribuciones a modo de fichas catalográficas debe citarse la ambiciosa y monumental obra *Catalunya romànica*, en la que todavía se han incluido la mayor parte de las pinturas catalanas del gótico lineal, aun cuando en algunos de los textos dedicados a tales pinturas dentro de dicha publicación ya se admite una cronología tardía e incluso una estética gótica. En cualquier caso, en esta obra más que avanzar en el conocimiento de las pinturas concretas se realizaron también estados de la cuestión que, además, como ocurre frecuentemente en publicaciones colectivas, presentan desigualdades en el rigor con el que se han tratado las distintas obras catalogadas en función del autor de cada uno de los textos. Desde luego, el mismo hecho de la inclusión de gran parte de las pinturas del gótico lineal en una obra dedicada al románico es muy elocuente a la hora de evidenciar el conocimiento que se tenía de la pintura de este período, lo que pone de relieve la necesidad de seguir reclamando para ella su catalogación dentro de un contexto histórico-artístico más adecuado.

Desgraciadamente, y a pesar del valioso trabajo del padre Llompart, la pintura mallorquina sobre tabla englobada dentro del modelo estético del gótico lineal no ha sido demasiado atendida por la historiografía. En este sentido, sirve el ejemplo de la publicación realizada en 1965 con motivo de la restauración y posterior exposición de diversas pinturas sobre tabla mallorquinas, en la que las obras de este periodo se dejaron voluntariamente fuera. La explicación que se indicaba en tal publicación para dejar fuera obras como el retablo de San Bernardo es que se le atribuía una herencia románica y, por tanto, según dicha opinión, las obras relacionadas con el llamado Maestro de la Conquista de Mallorca quedaban supuestamente fuera de la órbita gótica (*Pintura gótica* 1965:4). No obstante, estas pinturas han sido incluidas en los últimos años en algunas de las exposiciones citadas y, por tanto, también fueron incluidas en los correspondientes catálogos.

Por todo ello, aquí se plantea un estudio monográfico de la pintura lineal de la primera mitad del siglo XIV y los años inmediatamente posteriores en los condados catalanes. Este estudio consta del presente capítulo, en el que se justifican los parámetros del trabajo, seguido de una serie de capítulos en los que se tratan de forma conjunta y general distintos aspectos relativos a la pintura del gótico lineal catalán: contexto histórico, cuestiones estilísticas y de filiación, agrupación de las obras en diferentes focos pictóricos, etc. A esto sigue el estudio monográfico dedicado a cada una de las obras del periodo, incluido en el capítulo identificado como “Estudio de las pinturas”. En dicho apartado se atienden todos los puntos de vista posibles de cada una de las obras tratadas: estructurales, iconográficos, estilísticos, de filiación estética y origen de los talleres pictóricos, cronológicos o, siempre que sea posible, de patronazgo. También, en el caso de las pinturas conservadas en ciertos museos y cuyo lugar de origen se desconocía, he procurado plantear hipótesis razonadas sobre su procedencia. En el mismo sentido, el estudio incluye obras que hace unos años no eran consideradas como pinturas catalanas, sino navarras, y que hoy día pueden definirse, creo que sin lugar a dudas, como pintura catalana. El caso más interesante al respecto es sin duda el retablo de San Pedro conservado en Bruselas (MRAH).

En cuanto al sistema de organización elegido para agrupar las pinturas en el capítulo de estudio de éstas, había optado inicialmente por ordenarlas de acuerdo a los lugares donde se conservan, en su mayor parte museos, debido a que algunas de estas pinturas todavía presentaban dudas sobre su lugar de procedencia. Pero, finalmente, he decidido agruparlas en función de los distintos talleres que las crearon o en función de la filiación propuesta, ya que ello puede ayudar al lector a entender mejor algunas de las hipótesis de este estudio. Por otro lado, creo que el problema inicial de las obras de procedencia desconocida ha disminuido sensiblemente tras este estudio. Así, las distintas pinturas se organizan de acuerdo a los focos pictóricos de los que formaron parte, es decir, por su filiación u origen formal y dentro de cada grupo se ordenan en función de su cronología

(de más antigua a más moderna) o en función de las posibles relaciones de dependencia formal que pueden apreciarse entre algunas de ellas. Por ejemplo, los laterales de Toses parece lógico estudiarlos después del frontal de San Cristóbal, quizá procedente también de Toses, y que, aunque una parte de la historiografía había datado después de los citados laterales, creo, como se verá, que hay razones suficientes para datar el frontal antes que los laterales o, en todo caso, contemporáneamente. En este sentido, hay que tener en cuenta que, desde el punto de vista de su importancia, los laterales eran obras que no tenían entidad funcional por sí mismas, sino supeditadas al frontal con el que formaban conjunto.

Desde el punto de vista de los lugares de procedencia y de conservación, es interesante la comparación entre las obras originarias de las zonas que hoy día están integradas en Cataluña y las obras procedentes de la Cerdaña francesa o del Conflent, es decir, lugares que hoy día pertenecen a Francia. Mientras las primeras se conservan en distintos museos y colecciones particulares, gracias a lo cual, en su mayor parte, han sido restauradas o al menos se les ha realizado alguna intervención que ha estabilizado su degradación, las obras procedentes de la Cerdaña francesa o del Conflent se conservan *in situ* o en iglesias cercanas a su lugar de origen y, quizá como consecuencia de ello, tienen en su mayor parte un deplorable estado de conservación, como ocurre, por ejemplo, con el frontal de San Vicente de La Llaguna o con el retablo de Marinyans, cuyo estado de degradación en los últimos años era realmente penoso. Algo similar ocurría con una cruz pintada conservada en la ermita de la Trinidad de Prunet-Bellpuig, que por suerte hoy día está siendo restaurada. Esta última no se incluye en este estudio por no pertenecer a las categorías funcionales de frontales, laterales de altar o retablos, pero se citará en relación a su conexión estilística con el retablo de Marinyans.

También me gustaría indicar que voluntariamente se han dejado fuera del estudio determinadas obras, por causas justificadas y concretas en cada caso. Así, el retablo de San Miguel del Museo de las Artes Decorativas de París, calificado por algunos autores como obra catalana retardataria y por otros como obra languedociana (BLANC 1998:60-61), que ha quedado fuera del estudio tanto por su carácter muy tardío, como por las dudas planteadas por su valor pictórico, ya que se trata de una obra realizada con unos cánones estéticos lineales, pero totalmente fuera de época que, además, pudo ser repintada en el siglo XIX.

Entre las pinturas excluidas de este estudio, pero que en ocasiones ha sido tratada como obra lineal tardía, está el Retablo de Santo Tomás de la iglesia de Lledó (Alt Empordà, Girona), que se conserva en Barcelona (MNAC). Si bien es cierto que algunos autores (ALCOY 1998 B:156) han relacionado el retablo de Lledó con el Rosellón y Mallorca, esta pintura no se incluye entre las obras aquí catalogadas porque personalmente la considero como obra con un claro y evidente italianismo, en la que los restos del gótico lineal prácticamente han

desaparecido o, en todo caso, pesan mucho menos que los rasgos procedentes del modelo italianizante. En este mismo sentido, Sureda incluía esta pintura en el grupo de obras del primer italianismo de Girona (SUREDA 1977:XIII y SUREDA 1989:158-159), mientras que Gudiol y Alcolea (1986: cat. 73, 36) la calificaban de obra lineal retardataria.

Tampoco pueden catalogarse como pintura lineal las puertas de una capilla-retablo conservada en Barcelona (MNAC inventario 9780 y 9783), ya que, según se aprecia claramente en sus distintas escenas, pero especialmente en las correspondientes a la Natividad y al anuncio a los pastores, el carácter espacial y las rocas que forman el paisaje representado en ellas no tienen ya nada que ver con la estética del gótico lineal, aún cuando también hayan sido calificadas en ocasiones como obras retardatarias del período lineal (COOK y GUDIOL 1980:195, GUDIOL y ALCOLEA 1986:35 y SUREDA 1977:VI). Del mismo modo, se han excluido algunas obras que han sido presentadas otras veces como los últimos frutos del gótico lineal y que, según mi opinión, en realidad siguen ya modelos posteriores, como ocurre con el frontal con escenas de infancia y de pasión de Cristo que se supone procede de la Cerdaña y se conserva en el Museo Episcopal de Vic (Inventario 9706). Creo que algunos de los elementos de dicha pintura, como la indumentaria y ciertos aspectos formales, corresponden a una estética propia del gótico internacional, aunque degradada por una escasísima calidad de realización que le otorga un aire arcaico. Por último, tampoco serán catalogadas obras que no hemos conservado, como el retablo de Vilobí d'Onyar, ya que ni siquiera las fotos que poseemos de esta pintura permiten un estudio adecuado de ella.

Antes de finalizar esta justificación me gustaría agradecer la colaboración y buena disposición de los responsables de los distintos museos donde se conservan las obras aquí estudiadas. Así, los conservadores de dichos museos me han permitido el estudio no sólo de las piezas expuestas en sus salas, sino también de otras conservadas en sus almacenes y de la documentación de tales piezas, si bien esta última es, por desgracia, generalmente escasa. Por ello, agradezco las facilidades que he tenido por parte de los responsables del Museo Nacional de Arte de Cataluña, entre los que quisiera destacar a su director, Eduard Carbonell, Rosa Manote y a Francesc Ruiz, conservador de pintura gótica; a Mercè Saura y al departamento de fotografía del mismo museo; a la directora del Museo de Mallorca, Joana Maria Palou; a J.M. Trullén, del Museo Episcopal de Vic; a M. Blanc, conservadora del Museo de las Artes Decorativas de París; al personal de los Museos Reales de Arte e Historia de Bruselas; a Julián Japuis, del Cloister Museum de Nueva York; y a tantos otros, incluidos los responsables de las iglesias del sur de Francia que conservan en su interior pinturas. También me gustaría agradecer especialmente la colaboración y confianza en mis apreciaciones de los responsables del Museo de Terrassa, cuya conservadora Neus Peregrina no sólo me brindó todas las facilidades para el estudio de un fragmento pintado

que conserva dicho museo, sino que ante mis sospechas realizó los análisis de pigmentos que han permitido determinar la manipulación de la parte posterior de esta pintura. Del mismo modo, debo gratitud al Servicio de Restauración de la Generalitat de Catalunya en Sant Cugat del Vallès, especialmente a Àngels Planell, por su disponibilidad y su ayuda sobre la restauración de algunas de las obras incluidas en este estudio, cuando tal restauración había sido realizada en dicho centro.

Por último, me gustaría hacer constar que para la realización de este libro he contado con una ayuda del Ministerio de Educación y Ciencia, a través del programa de movilidad de profesorado universitario que me permitió una estancia en Londres de tres meses, donde pude estudiar todo lo relativo a la pintura y miniatura del gótico lineal anglo-francés. En el mismo sentido, también debo hacer constar mi agradecimiento al Warburg Institute de la School of Advanced Study de la Universidad de Londres, en cuya biblioteca pude trabajar durante mi estancia en Londres, y especialmente al director de dicho centro, el doctor Charles Hope, por la ayuda prestada durante dicha estancia.

Notas sobre el contexto histórico

El contexto histórico de la pintura aquí estudiada justifica sus características estéticas y la existencia de focos pictóricos concretos alrededor de determinados centros, por ejemplo los que se crearon alrededor de Mallorca-Barcelona o de la Cerdaña-Conflent. Como se verá, estos focos tuvieron su origen en el mismo modelo estético anglo-francés, pero evolucionaron de forma distinta e influyeron en las zonas colindantes o en aquellas con las que se relacionaban por motivos políticos y religiosos.

Desde el punto de vista de la pintura que se estudia en las próximas páginas, uno de los fenómenos históricos que tuvo más repercusión fue la creación y desarrollo del denominado reino de Mallorca. Respecto a ello, hemos de partir del rey catalano-aragonés Jaime I el Conquistador (1213-1276) para entender el nacimiento del citado reino como consecuencia de la disgregación por causas testamentarias de una parte del territorio de la Corona de Aragón. El reino de Mallorca se configuró inicialmente como reino independiente, aunque pronto pasó a ser reino vasallo del monarca catalano-aragonés y acabó volviéndose a unir a la confederación aragonesa. La importancia de este fenómeno histórico para el estudio de la pintura lineal catalana se debe a que justamente gran parte de las pinturas estudiadas proceden de diferentes territorios que formaban parte del reino de Mallorca en el momento en el que tales pinturas fueron realizadas.

Antes de la división del reino, Jaime I había incorporado a la corona numerosos territorios, entre los que destaca la isla de Mallorca (1229-1232). Parece que esta conquista beneficiaba especialmente a los comerciantes de Barcelona, Montpellier y Marsella, por lo que los nobles aragoneses no se habían implicado especialmente. Es interesante recordar que tras la conquista de Mallorca, la isla ingresó en la Corona de Aragón como reino y su propiedad fue repartida

entre el rey y algunos de los nobles que habían tenido mayor participación en la conquista, entre los que pueden destacarse el obispo de Barcelona, los condes del Rosellón y Ampurias, así como el vizconde del Bearn. Además, entre las incorporaciones territoriales de Jaime I también debe aludirse a la conquista de Valencia y de los territorios adyacentes (1233-1245), en la que sí que estuvieron implicados los nobles aragoneses. Frente a estas ampliaciones territoriales hubo pérdidas importantes, como las que afectaron a Occitania, zona sobre la que el rey catalano-aragonés perdió sus derechos por el Tratado de Corbeil (1258) en beneficio del rey francés.

En fin, a la muerte de Jaime I y en función de su testamento definitivo (redactado en 1272), el reino catalano-aragonés se dividió, pasando la mayor parte de la Corona de Aragón a Pedro el Grande (1276-1285) y una pequeña parte de ella, compuesta por los condados catalanes del norte y la zona insular de Mallorca al segundo hijo del rey, es decir, a Jaime II de Mallorca, que reinó de 1276 a 1311 (BATLLE 1988:24-30). Este reino se mantuvo como tal entre 1276 y 1343-5, aún cuando desde 1279 dejó de ser reino independiente y pasó a ser vasallo de la Corona de Aragón y en 1285 el reino perdió temporalmente la zona insular como consecuencia de la invasión militar del monarca catalano-aragonés. Esta zona fue devuelta al reino de Mallorca en 1298, gracias al Tratado de Anagni (1295), a cambio de consolidar en el poder de Sicilia a Federico, hermano del rey catalán. Pero, como se ha indicado, todo el territorio que formaba el reino de Mallorca acabó siendo reincorporado a la Corona de Aragón en 1343 por parte de Pedro el Ceremonioso (1336-1387).

Parece que la debilidad del reino de Mallorca frente a sus vecinos los monarcas de Francia y de la Corona de Aragón motivó la estrecha alianza del rey de Mallorca con el papado, especialmente en época del papa aviñonés Juan XXII (1316-1334), quien defendió los derechos de dicho reino frente a las pretensiones de la Corona Catalano-aragonesa. Esta relación es importante a la hora de estudiar la pintura del gótico lineal catalán, porque, como se verá, los modelos plásticos que siguió dicha pintura, al menos la procedente de la Cerdaña y Conflent, coinciden con los utilizados en la corte papal de Aviñón en época del papa Juan XXII, es decir, en parte del primer cuarto del siglo XIV y principios del segundo. No obstante, también es cierto que, a pesar del conflicto de intereses entre los monarcas de Mallorca y los de la Corona de Aragón, hubo momentos de buenas relaciones entre ellos.

Si volvemos al reino de Mallorca, debemos recordar que su dinastía se inauguró, como se ha visto, con Jaime II (1276-1311), segundo hijo del Jaime I el Conquistador y de Violante II de Hungría. Éste asumió la corona de Mallorca que había ostentado antes su padre, ya que Mallorca fue antes de su separación uno de los reinos integrantes de la Corona de Aragón. Pero, además de ser rey de Mallorca, Jaime II era conde de la Cerdaña, del Rosellón, del Conflent, del

Vallespir y señor de Montpellier, territorios todos ellos incluidos en el nuevo reino, cuyas sedes principales fueron la ciudad de Palma, en la zona insular, y Perpiñán, en la zona continental. Jaime II fue sucedido por Sancho I de Mallorca (1311-1324) y éste por su sobrino Jaime III (1324-1349). Pero, como se ha visto, la independencia del reino mallorquín duró poco y sus reyes, en calidad de vasallos de la Corona de Aragón, tuvieron que rendir homenaje a los monarcas catalano-aragoneses. Por ello, en 1327 el rey de Mallorca Jaime III (1324-1349) prestó vasallaje al rey catalano-aragonés Jaime II el Justo (1291-1329) y posteriormente a sus sucesores, por ejemplo a Pedro el Ceremonioso (1336-1387). Justamente, este último monarca acabó con el reino de Mallorca, confiscando su territorio, porque, según adujo, no se había cumplido debidamente el citado vasallaje por parte del rey mallorquín Jaime III. El rey Pedro ocupó primero Mallorca (1343), que fue reincorporada a la Corona de Aragón, y después continuó la ocupación de la zona continental del Rosellón y la Cerdaña (1345), provocando la rendición de Jaime III. A pesar de ello, éste mantuvo la lucha para recuperar su reino hasta 1349, momento en el que murió en Mallorca combatiendo en la Batalla de Lluçmajor. Así, tanto la parte insular como los condados continentales del reino de Mallorca volvieron a integrarse en la corona catalano-aragonesa entre 1343 y 1345 (MESTRE 1995:96-97). No obstante, aún cuando Pedro el Ceremonioso terminó con el reino de Mallorca, el sucesor de Jaime III, es decir, Jaime IV de Mallorca, intentó recuperar el reino hasta su muerte, en 1375, por lo que la historiografía lo ha denominado como rey sin reino¹.

A pesar de la dependencia que el reino de Mallorca mantuvo respecto al reino catalano-aragonés, o quizá por ello mismo, en un intento de reafirmar su condición de reino independiente, los monarcas de Mallorca llevaron a cabo una serie de reformas internas dedicadas a prestigiar el reino, entre las que pueden citarse la creación de un sistema monetario propio y un claro patrocinio artístico. En este mismo sentido, Durliat indicaba que los monarcas mallorquines se aliaron con la monarquía francesa y con el papado, manifestando un gran gusto e interés por el arte y convirtiéndose, además, en protectores de la iglesia de la época, especialmente de franciscanos y dominicos, tanto en Perpiñán, como en Mallorca o en Puigcerdà (DURLIAT 1989:11-18).

La alianza con el papado avignonés se evidencia al recordar que cuando murió Sancho I (1311-1324), el rey catalano-aragonés Jaime II el Justo (1291-1329) trató de impugnar el testamento que designaba como heredero del reino de Mallorca a

1. Las interesantes cuestiones históricas relativas al reino de Mallorca sólo son tratadas aquí de forma sucinta, a modo de contexto histórico de la zona donde se realizaron una gran cantidad de las pinturas estudiadas en este texto. Por ello, para este tema puede recurrirse a la bibliografía histórica, entre la que pueden destacarse CATEURA 1982, SOTO 1984, RIERA 1986 y SANTA-MARÍA 1990.

Jaime III, sobrino de Sancho y perteneciente a la dinastía mallorquina. Fue justamente el Papa aviñonés Juan XXII (1316-1334) quien intervino como árbitro para solucionar el problema a favor del mallorquín, consiguiendo que el rey catalán aceptase los derechos del de Mallorca e impidiendo así temporalmente la guerra entre ambos reinos. Respecto a esta cuestión MOLLAT (1905:66-67) indicaba que según distintos documentos conservados en los archivos del Vaticano, el Papa Juan XXII desarrolló una intensa actividad diplomática a favor de su protegido el rey de Mallorca, hasta que consiguió hacer triunfar sus derechos frente a las pretensiones del rey de la Corona de Aragón y salvaguardar la paz en el reino mallorquín². La alianza y buenas relaciones del papado aviñonés con Jaime III de Mallorca también explican que, antes de la ruptura con Pedro el Ceremonioso, el rey mallorquín acompañase al catalano-aragonés a Aviñón para visitar al Papa. En este sentido, es destacable que en la gran recepción ofrecida en Aviñón en 1336 por el Papa Benito XII, a la que asistieron monarcas, prelados y señores de diversos reinos de Europa, estuviese Jaime III como rey de Mallorca, junto a los reyes de Francia y de Navarra, pero no Pedro el Ceremonioso³.

En cuanto al patronazgo artístico de los reyes de Mallorca, éste se evidencia en algunas obras de la Cerdaña y el Rosellón, por ejemplo en la iglesia de Santo Domingo de Puigcerdà o en el Palacio de los reyes de Mallorca en Perpiñán⁴. Así, esta promoción artística no sólo se realizó en las dos capitales del reino, sino que fue evidente también en Puigcerdà, la ciudad más importante de la Cerdaña cuya fundación se había realizado a fines del siglo XII⁵. A partir de ese momento, la

2. El papa aviñonés Juan XXII no sólo defendió los derechos al trono de Jaime III de Mallorca, sino también el consejo de regencia que debía dirigir el reino durante la minoría de edad de este monarca. Dicho consejo estaba formado por tres mallorquines, dos burgueses de Perpiñán y un prohombre de Puigcerdà (LLADONOSA 1977:28-29). Las teorías de MOLLAT (1905:66, n. 2) se basaron en el estudio de la correspondencia papal registrada como Vaticano 113 (cartas secretas), Vaticano 78,79, 80 y 93 (cartas comunes) y Avignon 55 (cartas secretas).

3. LACLOTTE y THIÉBAUT (1983:117, n. 7).

4. Puede verse una amplia alusión a las diferentes obras arquitectónicas que se llevaron a cabo en ciudades como Perpiñán o Mallorca durante la época del reino de Mallorca en DALMASES y JOSÉ-JOSÉ-PITARCH (1984:53-54). Entre ellas, pueden destacarse el ábside de la iglesia de los franciscanos o el convento de los dominicos de Perpiñán, además de las dos capillas (baja y alta) del Palacio de los Reyes de Mallorca en la misma ciudad, que fue construido a fines del siglo XIII y principios del XIV. En Mallorca también pueden destacarse entre las construcciones más interesantes de principios del siglo XIV el convento de Santo Domingo y el de San Francisco de Palma o el inicio de las obras de la catedral h. 1306 y las reparaciones y capillas realizadas en la Almudaina, además de las obras del castillo de Bellver.

5. El condado de la Cerdaña tuvo sucesivamente como capitales a Llívia, Ix y finalmente Puigcerdà a partir de 1177-1178. Respecto a esta última sede, un documento datado en 1178 indica que Alfonso el Casto (1162-1196) trasladó allí la villa de Ix, que hasta dicho momento era la capital del condado. Puigcerdà sufrió grandes incendios en 1280 y 1319 cuyas consecuencias destructivas fueron pronto solucionadas. Sobre diferentes aspectos del condado de la Cerdaña SALRACH (1983:61-79).

ciudad tuvo un gran desarrollo, estando bajo jurisdicción real y convirtiéndose no sólo en la capital del condado, sino en una de las ciudades importantes del reino en los siglos XIII y primera mitad del XIV. Es desde luego evidente que tuvo un lugar destacado en el reino de Mallorca, produciéndose su declive a partir de la segunda mitad del siglo XIV, es decir, a partir de la supresión del citado reino. Desde el punto de vista artístico, puede recordarse que a principios del siglo XIV en la ciudad se construían la iglesia parroquial de Santa María (destruida en la Guerra Civil de 1936, salvo la torre) y la iglesia del convento de los dominicos. La iglesia de Santa María se pudo fundar poco después de la ciudad, pero estaba en obras en 1290, según indica un documento en el que se deja una donación testamentaria para la obra de dicha iglesia (*Catalunya romànica* 1995:49). Por su lado, el convento de los dominicos fue fundado hacia 1290-1291 por Bernat Guillem, que era prior del convento en el año 1292. Esta fundación se realizó bajo la protección del rey Jaime II de Mallorca, quien donó el terreno para dicho convento el 29 de enero de 1292⁶.

Por otro lado, en cuanto a la zona de influencia de Puigcerdà, hay que tener en cuenta que hubo una serie de territorios que, aunque no formaban parte del condado de la Cerdaña, en realidad estaban sujetos a su autoridad condal y eclesiástica, así como a su influencia artística. Dichos territorios fueron variando con el tiempo en función de repartos testamentarios y otras cuestiones de política interna, pero se puede decir que a los territorios históricos del condado de la

6. Como se verá, este edificio es importante a la hora de estudiar la pintura lineal de la Cerdaña. Por ello, debemos recordar algunos datos que se han publicado sobre él. Por ejemplo que, además de haber regalado los terrenos para la edificación del convento, en el año 1295 el rey donó al convento una renta anual de 50 libras y en 1296 consiguió que Ponç de Ur (un rico mercader de Puigcerdà) y otros prohombres de la zona hiciesen donaciones de dinero con el que los religiosos prometieron construir el segundo tramo de la cabecera de la iglesia. Por tanto, es clara e importante la promoción que desarrolló Jaime II de Mallorca respecto a esta iglesia, parte de cuyas obras financió de un modo u otro. Además de la promoción real y nobiliaria, hubo otras vías de conseguir fondos, ya que el Papa Bonifacio VIII otorgó en 1296 una bula de exención en favor de los donantes que beneficiasen a este convento y el obispo de Urgell Guillermo de Montcada, que era dominico, otorgó a fines de noviembre de 1297 cuarenta días de indulgencia a los fieles que contribuyesen con sus donaciones a las obras de la iglesia conventual y él mismo donó en 1299 las oblationes que le tocaban de la iglesia de San Martín de Ix. A principios del siglo XIV seguían produciéndose donaciones de la nobleza de la zona para la construcción de la iglesia de los dominicos, como ocurrió en 1309 con Guillem Cadell y posteriormente con Hugo I de Mataplana, hijo de Ramon de Urtx. En el testamento de Hugo I de Mataplana, fechado en 1328, dicho señor pidió ser enterrado en el convento y la inscripción de la puerta hace referencia a su mujer Sibilla como donante. Todo ello nos demuestra que la iglesia tardó bastantes años en construirse, hecho demostrado por un nuevo dato que nos indica que en 1332 se otorgaron indulgencias a quien hiciese donaciones para la construcción del campanario. Además, se otorgaron derechos sepulcrales y capillas, como la concedida en 1308 en el tramo occidental de la iglesia, entre dos de sus contrafuertes. Sobre el convento y la iglesia de los dominicos de Puigcerdà CID PRIEGO (1962:5-96) para las pinturas y *Catalunya romànica* (1995:49-50) para aspectos constructivos y documentales.

Cerdaña, el Baridà y el valle de Ribes, se añadieron en distintos momentos el Capcir y el Conflent o el Berguedà, así como el Sabartès y la Fenolleda o la plana del Rosellón (*Catalunya romànica* 1995, VII:37). En el mismo sentido, hay que recordar que a principios del siglo XIV territorios como el valle de Ribes o el Baridà dependían desde el punto de vista eclesiástico del archidiácono (posterior deanato) de la Cerdaña, que a su vez formaba parte del obispado de La Seu d'Urgell. Justamente en la mayor parte de estos territorios encontraremos pinturas relacionadas con las realizadas en la Cerdaña, de las que parecen depender formalmente y respecto a las que presentan una cronología más tardía.

En fin, quiero insistir en la unidad geográfica y político-religiosa de la Cerdaña y el resto de los condados del norte, que estuvo en buena parte determinada por la creación y desarrollo de lo que fue el reino de Mallorca, territorio del que procede un numeroso e importante grupo de pinturas incluidas en este trabajo, realizadas además durante el periodo de existencia de dicho reino (1276-1343/5). Como se verá, ello justifica la unidad estilística de dicho grupo, pero también la filiación u origen formal de tales pinturas, dependientes de focos pictóricos situados al otro lado de los Pirineos (tanto en algunos lugares del sur de Francia como en la corte papal de Aviñón y, en último extremo, en Inglaterra)⁷. Tampoco podemos olvidar, para entender las relaciones de la pintura de la Cerdaña con la de algunos lugares de Lleida, la inclusión de éstos en el obispado de Urgell, obispado al que también pertenecían las iglesias de la Cerdaña, tanto las de Puigcerdà como las de otros lugares dependientes del archidiácono de Puigcerdà.

Desde el punto de vista del foco pictórico barcelonés, el reino de Mallorca sigue siendo una clave histórica importante, ya que la conquista provisional de la isla de Mallorca por parte de los reyes catalano-aragoneses (1285-1298) quizá pudo determinar una filiación común para los talleres de pintura mural de ciertos palacios barceloneses y los talleres responsables de algunos retablos tanto de Mallorca (el de Santa Úrsula o San Bernardo), como de Barcelona (Santa Perpetua de Mogoda)⁸.

7. CARBONELL y SUREDA (1997:389): indicaban que la pintura “grácil” del gótico catalán no se puede separar en su origen del reino de Mallorca. Con el concepto de “grácil” dichos autores aludían a pinturas como las de Santa Úrsula del convento de los franciscanos de Palma de Mallorca o el retablo de Marinyans.

8. Una posible vía de conexión entre los talleres de la isla de Mallorca y los de Barcelona pudieron ser las propiedades del obispo de Barcelona en dicha isla.