

VIII. 2015-2016

Quaderns del Museu
Episcopal de Vic

Mev

Direcció

Josep M. Riba

Direcció Editorial

Marc Sureda

Consell Assessor

Josep M. Riba, president

Marc Sureda, secretari

Santiago Alcolea

Xavier Clop

Rafael Cornudella

Joan Domenge

Dani Font

Rafael Ginebra

Rosa Maria Martín

Mireia Mestre

Anna Orriols

Correcció

Mercè Rial

Disseny gràfic i maquetació

Bisgràfic

Impressió

Gramagraf

(c) de l'edició Museu Episcopal de Vic

Pça. Bisbe Oliba, 3

08500 Vic

(c) dels textos els seus autors

Primera edició, setembre 2017

ISSN 2013-0384

ISSN electrònic 2013-7400

Dipòsit legal B-35.534-2005

Quaderns del Museu Episcopal de Vic, VIII, 2015-2016. Sumari

PRESENTACIÓ

Josep M. RIBA i FARRÉS

ESTUDIS

Mn. Gudiol i l'arqueologia prehistòrica

Xavier CLOP i GARCÍA

9

Mossèn Josep Gudiol i Cunill, historiador de la pintura gòtica catalana (2a part)

Alberto VELASCO i GONZÀLEZ

25

Plaques-boucles d'époque wisigothique conservées au Musée Episcopal de Vic

Michel FEUGÈRE

51

Els dotze imams xiïtes al Museu Episcopal de Vic. Una entalla de cornalina amb lletres àrabs

Ana LABARTA

65

Le pallium, insigne épiscopal millenaire

Bernard BERTHOD

75

Frontal, pal·li, taula, antependi: una qüestió terminològica

Tània ALAIX i GIMBERT

97

Estudi del suport dels laterals d'altar de Toses, Ribes i Montgrony.

A l'entorn del Mestre de Soriguerola

Iris BAUTISTA MORENILLA

Anna NUALART TORROJA

113

Appunti su alcune cassette lignee medievali al Museu Episcopal di Vic

Paola E. BOCCALATTE

125

CRÒNIQUES

Exposicions temporals al MEV, 2014-2016

Judit VERDAGUER i SERRAT

135

Marc SUREDA i JUBANY

Programa de recursos digitals al Museu Episcopal de Vic

Carme COMAS i SURINACH

141

IL·LUSTRACIONS

147

Mossèn Josep Gudiol i Cunill, historiador de la pintura gòtica catalana (2a part)

Alberto VELASCO i GONZÀLEZ*

Museu de Lleida: diòcesà i comarcal

RESUM

Aquest estudi esdevé una primera aproximació a la personalitat de Josep Gudiol i Cunill com a historiador de la pintura gòtica catalana. El text presenta Gudiol com un dels pares de la moderna història de l'art a Catalunya, i desgrana part de la seva trajectòria científica posant èmfasi en aquelles publicacions o línies metodològiques que van singularitzar el seu treball. Partint dels escassos estudis previs, especialment els de Josep Puiggarí, i en paral·lel a les recerques de Raimon Casellas i Salvador Sanpere i Miquel, Gudiol va conrear el positivisme amb la publicació de documentació que aportava informació sobre el desenvolupament de la pintura catalana als segles XIV i XV. Tanmateix, es va singularitzar dels seus contemporanis en endinsar-se en terrenys com el de l'anàlisi iconogràfica, l'associació de fonts textuais a les escenes representades als retaules, o la interpretació, significació i contextualització litúrgica de les obres. Aquest darrer aspecte el fa esdevenir un absolut pioner en el context hispà, ja que la seva amplitud de mires a l'hora d'enfrontar-se a les representacions el situa al nivell de referents internacionals com Émile Mâle.

Paraules clau: Pintura gòtica, Catalunya, Josep Gudiol i Cunill, Museu Episcopal de Vic, historiografia.

ABSTRACT

Revd. Josep Gudiol i Cunill, historian of the Catalan Gothic Painting (part 1)

This study becomes a first approach to the personality of Josep Gudiol Cunill as historian of Catalan Gothic painting. The text presents Gudiol as one of the fathers of modern art history in Catalonia, and goes deep into his scientific career with an emphasis on those publications or methodological lines that distinguish his work. Based on the previous few studies, especially by Joseph Puiggarí and in parallel to those of Raimon Casellas and Salvador Sanpere i Miquel, Gudiol carried out positivism with the publication of documents with informations about the development of Catalan painting in the fourteenth and fifteenth centuries. However, it was singled out from his contemporaries thanks to his studies in areas such as the iconographic analysis, the association of textual sources to the scenes depicted in the altarpieces, or the interpretation, meaning and context of liturgical works. The latter makes him become an absolute pioneer in the Hispanic context, since its open-mindedness when confronting representations puts him on the level of international benchmarks such as Émile Mâle.

Key words: Gothic painting, Catalonia, Josep Gudiol i Cunill, Museu Episcopal de Vic, historiography.

Relacions amb altres investigadors

Pel que fa a les relacions amb altres investigadors, sembla que les més properes i fructíferes en matèria de pintura gòtica les va establir amb Salvador Sanpere i Miquel (1840-1915).[1] Tot indica que els unia una amistat d'una certa intimitat, segons deduïm dels esments mutus que es van dedicar en diferents treballs.[2] La col·laboració de Gudiol va ser fonamental en la que es considera l'obra més important de Sanpere i Miquel, *Los cuatrocentistas catalanes*, publicada en dos volums el 1906, i que ha esdevingut una de les aportacions cabdals per a la història de la pintura gòtica catalana, tot i els errors o plantejaments equívocs que conté.[3] Va ser una gran fita en el desenvolupament historiogràfic del tema que ens ocupa, atès que abans de la seva aparició solament s'havien publicat els articles de Josep Puiggarí que donaven a conèixer els primers documents d'arxiu, i els de Raimon Casellas en mitjans periodístics. Tota la crítica contemporània que es va fer ressò de l'aparició de l'obra de Sanpere va coincidir en un aspecte concret, la consolidació definitiva del concepte historiogràfic «escola catalana» en relació amb la pintura gòtica,[4] una qüestió que coincideix amb els plantejaments metodològics de mossèn Gudiol i amb els previs de Raimon Casellas, que va començar a parlar d'aquesta escola autòctona cap al 1892-1893.[5]

L'obra de Sanpere es va gestar en el marc de l'Exposició d'Art Antic de Barcelona de 1902, atès que l'autor va presentar-se al premi d'art antic que es va convocar coincidint amb l'esdeveniment amb un treball dedicat a la pintura catalana del segle xv. El paper que aquesta exposició va tenir en la dinamització dels estudis de pintura gòtica a Catalunya va ser fonamental, ja que va servir de motivació a diferents estudiosos per treballar al voltant del tema, entre ells Gudiol.[6] La mostra, celebrada entre el 25 de setembre i el 28 de desembre,[7] s'emmarca en un conjunt d'exposicions de perfil similar que es van fer en diferents països europeus durant aquells anys, com la de primitius flamencs a Bruges el mateix 1902 –del 15 de juny al 5 d'octubre–,[8] o l'organitzada a París el 1904 al voltant dels primitius francesos,[9] entre altres, cap d'elles exempta d'un innegable component nacionalista. A Vic, el Círcol Literari va organitzar –entre el 6 i el 13 de juliol– una exposició de pintura antiga amb exemplars procedents de col·leccions particulars, la qual s'ha d'entendre com un ressò vigatà de la que es feia simultàniament a Barcelona.[10] Gudiol va publicar una ressenya sobre aquesta mostra,[11] que va suposar l'exhibició de més de 200 obres en sis sales destinades a aquest ús. Les pintures sobre fusta es van exposar al saló de lectura de premsa del Círcol Literari i formaven un conjunt de 33. D'època gòtica n'hi havia catorze.[12]

L'exposició barcelonina va esdevenir baula d'una cadena que culminaria amb importants canvis en la política d'adquisicions de la Junta de Museus que, a partir de 1906-1907, va encetar una política de compres la qual prioritzava l'adquisició d'art medieval –amb un important protagonisme de la pintura gòtica– per nodrir les col·leccions bar-

celonines. Raimon Casellas –juntament amb Josep Pijoan– va tenir un paper fonamental en aquesta qüestió, ja que des del 1905 va ser un dels grans valedors d'aquestes adquisicions en el si de la Junta,[13] un interès que, naturalment, no s'entén sense els seus estudis al voltant de la història de la pintura gòtica catalana. La presència de Sanpere entre els membres de la Junta en aquells anys,[14] segurament, també va incidir en què l'organisme focalitzés la seva atenció vers aquest tipus de produccions.

Tornant a l'estudi de Sanpere i Miquel elaborat en el marc de l'exposició de 1902, va redactar-lo des de Madrid –a corre-cuita– en sis setmanes, i va esdevenir l'embrió de la seva obra editada el 1906.[15] De ben segur que l'exposició va cridar l'atenció de Gudiol i va estimular-lo per iniciar noves recerques al voltant de la pintura gòtica. Els seus profunds coneixements teològics i de les fonts textuais el situaven molt per davant dels seus col·legues, interessats gairebé exclusivament en l'anàlisi formal i, sobretot, en la classificació per autories, atès l'estadi gairebé iniciàtic en què es trobava la disciplina. Això és percep molt clarament en un article de Gudiol del 1904, signat amb el pseudònim de Just Cassador, en què a l'empara de l'anonimat criticava obertament el catàleg de l'exposició esmentada,[16] ja que hi havia detectat múltiples errors d'identificació iconogràfica que arribaven al cinquanta per cent en el cas de la pintura gòtica.[17] La crítica que Gudiol fa al redactor del catàleg, Carles de Bofarull, és implacable, i el cert és que podria fer-se extensiva a altres especialistes del moment, com Casellas o el mateix Sanpere, que van prescindir normalment dels repertoris hagiogràfics per efectuar identifications correctes dels episodis representats als retaules medievals.[18]

De la mateixa forma que Joaquim Sarret i Arbós ho va fer amb relació a Manresa, Gudiol va facilitar a Sanpere abundants documents procedents de l'Arxiu Episcopal de Vic, com per exemple els que atestaven l'autoria de Borrassà del retaule de Santa Clara de Vic.[19] L'obra de Sanpere va despertar un furibund rebuig en Raimon Casellas (1855-1910), el crític d'art més important del moment, que treballava al voltant del tema des del 1892 i que, a més, mantenia importants discrepàncies polítiques amb Sanpere, segons va demostrar en el seu dia Jordi Castellanos.[20] Casellas es va sentir profundament ferit amb la publicació del seu col·legua, ja que ho va considerar una intromissió en un tema que considerava seu i al qual havia dedicat molts esforços. Ho demostra la seva *Història documental de la pintura catalana*, que havia estat premiada el 1904-1905 per la Societat Econòmica Barcelonessa d'Amics del País i que no va arribar a veure la llum com a conseqüència de problemes editorials.[21] Com hem vist en el cas de Sanpere, va ser l'Exposició d'Art Antic de Barcelona de 1902 la que va servir-li d'estímul per aprofundir en la redacció de l'obra, la qual cosa posa de manifest que ambdós investigadors van treballar en paral·lel, tot i que cal reconèixer que l'interès de Casellas pel tema era previ. Va ser realment una llàstima que l'obra de Casellas restés en un calaix, atès que a banda dels repertoris documentals que tenia intenció de publicar, que aplegaven el global de notícies conegudes sobre pintors catalans, juntament amb altres d'inèdites extretes per

l'autor dels arxius barcelonins, la historiografia catalana es va quedar sense els seus encertats judicis estètics, crítics i de síntesi, àmbits en els quals tenia una volada molt superior a la de Sanpere i Miquel.

La discussió anava més enllà del terreny de la pintura gòtica, puix era un enfrontament entre el sector afí a la Lliga i el dels republicans. Casellas era redactor en cap de *La Veu de Catalunya*, mitjà directament vinculat a la Lliga, càrrec al qual va arribar de la mà del mateix Prat de la Riba, i des de les pàgines d'aquell diari va iniciar una dura campanya de resposta i desprestigi de Sanpere. En aquest sentit, va publicar de forma immediata una sèrie de dotze articles amb el poc diplomàtic títol de «La novela den Sanpere», del qual es dedueix fàcilment què pensava Casellas de l'obra del seu col·lega. Per la seva part, Sanpere va publicar una sèrie de rèpliques a *El Poble Català*.^[22] Les crítiques de Casellas van ser ferotges i implacables amb Sanpere, tot i que també li va tocar el rebre a mossèn Gudiol, a qui anomena «el conservadoret», suposem que pel fet d'haver col·laborat amb l'anterior.^[23] Posteriorment Casellas va reconèixer que les crítiques contra Sanpere i Gudiol van ser fomentades pel mateix Prat de la Riba, que va incitar Casellas a carregar contra ells per discrepàncies polítiques i d'ideari vital.^[24]

L'enfrontament científic entre Sanpere i Casellas va ser tema de conversa entre especialistes, *connoisseurs* i col·leccionistes del moment, i d'aquí que Gudiol el 1924 acabés la introducció del primer volum d'*Els trescentistes* amb uns paràgrafs que venien a ser una mena de conciliació científica o reconeixement elaborada per algú que s'ho mirava des de fora.^[25] En qualsevol cas, i malgrat que en algunes ocasions la polèmica hagi estat titllada d'una simple baralla entre erudits, és evident que il·lustra a la perfecció sobre el moment transcendent en què es trobava l'estudi de la pintura gòtica catalana.^[26] I Gudiol en va ser partícip, tenint un paper important en el subministrament de dades a Sanpere. Ens trobem en una etapa igualment fonamental en el desenvolupament de la cultura catalana, ja que el 1906, data de publicació de l'obra de Sanpere, coincideix amb una sèrie de fites culturals que són conseqüència de la gestació d'uns models ideològics i estètics de superació del Modernisme i de consolidació del Noucentisme. En el terreny que ens ocupa és el moment en què els ideals de la Catalunya medieval aplicats a la pintura gòtica per Casellas –ingenuïtat, expressivitat, septentrionalisme i rudesia– troben un fort contrapunt en l'ideari noucentista de mediterranisme, classicisme i incidència del model italià defensat per Sanpere, que cercava a Itàlia les arrels de bona part de la nostra pintura i que intentava aplicar al cas català els preceptes del Renaixement.^[27]

Gudiol es va situar en una esfera intermèdia entre ambdós posicionaments, tot i que en línies generals subscribia els plantejaments i les teories de Casellas al voltant d'un primer ascendent italià personificat en la pintura dels Bassa i els Serra, i un de posterior, septentrional, que situava a la segona meitat del segle xv.^[28] Amb tot, el de Vic considerava que calia no exagerar amb les «(...) influències estrangeres en la nostra

antiga pintura», ja que hi havia especialistes que s'havien manifestat «excessivament italianitzants», i altres, en canvi, «obsessionats per la influència flamenca»,^[29] en clara al·lusió a Sanpere i Casellas.

L'apriorisme que atorgava autonomia a la pintura catalana respecte a les escoles estrangeres era clarament deutor de Casellas, que havia manifestat exactament el mateix en la sèrie d'articles publicada a *La Veu de Catalunya* arran de la publicació de *Los cuatrocentistas* de Sanpere i Miquel. Al seu torn, en unes conferències impartides el 1912 als Estudis Universitaris Catalans, Gudiol va reprendre una idea relacionada amb aquesta mateixa qüestió i desenvolupada prèviament per Casellas i Sanpere, la de l'existència d'una escola de pintura catalana, la qual sintonitzava amb determinats plantejaments ideològics i de contingut nacionalista compartits pel de Vic.^[30] És interessant, a més, la dimensió geogràfica del que Gudiol entenia per «pintura gòtica catalana», que englobava «els pintors valencians y de les demés regions catalanes».^[31] A diferència del que havia fet amb el plantejament general de les seves *Nocions d'Arqueologia Sagrada*, en el cas de la pintura gòtica Gudiol no segueix una orientació científica oberta a la tradició francesa o romana, sinó que treballa de forma autàrquica a partir d'una metodologia positivista basada en les dades documentals, amb la voluntat d'establir una nòmina de pintors el màxim exhaustiva possible, i de catalogar, d'altra banda, aquelles obres conservades en museus i esglésies. Una altra volta, i com també veiem a les *Nocions*, Gudiol sembla prescindir del context hispà i de la seva bibliografia a l'hora d'abordar diferents qüestions, segurament per la voluntat de dotar d'autonomia l'escola catalana,^[32] i perquè considerava que a la Catalunya medieval es va desenvolupar un art original i diferenciat del produït a la resta de la Península.^[33]

Als estudis de Gudiol s'entreveuen altres relacions amb col·legues de gran volada intel·lectual. És el cas d'Émile Bertaux (1869-1917), el gran historiador francès de qui el 1917 Gudiol va escriure una nota necrològica.^[34] Des de les pàgines de revistes com la *Revue de l'Art*, la *Gazette des Beaux Arts* i, sobretot, la monumental *Histoire de l'Art* d'André Michel, Bertaux va referir-se àmpliament a la pintura dels primitius hispans. A ell devem, també, el catàleg de l'exposició hispano-francesa de Saragossa del 1908,^[35] en el qual hi ha un apartat important dedicat a la pintura gòtica.^[36] Bertaux va visitar el Museu Episcopal de Vic en diverses ocasions, segons va comentar Gudiol. Les visites van ser recíproques, atès que el darrer va fer una estada a Lió el 1909, on Bertaux impartia docència a la universitat, i una segona a París els mesos de febrer i març de 1913, quan el francès ja era professor de la Sorbona i conservador del Museu Jacquemard-André.^[37]

Sabem també que Gudiol es va relacionar amb Chandler Rathfon Post (1881-1959), que el va mencionar habitualment en els volums de la seva *A History of Spanish Painting* i que, com Bertaux, va visitar el Museu Episcopal de Vic en el marc de les seves investigacions.^[38] A la segona edició de les *Nocions*, Gudiol fa un elogiós esment del professor de

Harvard, de qui va assumir «l'esquema general [de la pintura gòtica catalana] establert pel professor Post amb una claredat i un sentit crític extraordinari».[39] Gudiol va morir el 1931 i, fins aquell moment, de la monumental obra de Post en catorze volums només n'havien aparegut els tres primers, en què va abordar el que avui coneixem com a gòtic lineal, que ell denominava «estil franco-gòtic»; l'etapa italianitzant, amb Ferrer Bassa i els Serra, i el gòtic internacional, amb la figura senyera de Lluís Borrassà. Aquests tres volums de Post van editar-se el 1930, per tant, quan Gudiol ja es trobava molt afectat per la seva malaltia.

Pel que fa als historiadors de casa nostra, a banda de Sanpere, sabem dels vincles afectius i científics que Gudiol va establir amb Josep Soler i Palet (1859-1921), l'erudit i col·leccionista de Terrassa a qui coneixia des de la seva joventut, ja que les famílies respectives tenien relació. Soler va facilitar a Gudiol nombrosos documents relatius a artistes i obres de Terrassa corresponents al període gòtic, que el de Vic va aprofitar en els seus estudis, citant sempre curosament la font de procedència. Segons el mateix Gudiol, sembla que la seva relació es remuntava al 1896, i que des d'aleshores sempre van intercanviar impressions «de cabòries d'història i de qüestions d'art antic». El mateix Gudiol va afirmar que habitualment coincidien «en les cases de comerciants d'antiguitats i finalment ambdós ens veiem en les divertides subhastes mensuals d'objectes antics», amb la qual cosa es posa de manifest quelcom que ja sabíem, és a dir, el seguiment del mercat d'antiquaris que sempre va fer Gudiol.[40]

Aquesta relació de Gudiol amb el món dels antiquaris, les subhastes i el col·leccionisme és un tema sobre el qual no s'ha escrit gaire, però convindrà fer-ho a partir de la reaparició del seu epistolari (Arxiu i Biblioteca Episcopals de Vic), el qual conserva múltiples i variades cartes que ens el presenten com algú plenament connectat amb els principals agents de l'entorn català.[41] Gràcies a aquestes cartes avui sabem, per exemple, que les cinc figures del Davallament romànic d'Erill la Vall (inv. 4229) va adquirir-les el 1911 a l'antiquari Joan Cuyàs, un dels més actius a la zona del Pirineu en aquells anys. [42] Aquests contactes amb els antiquaris, el mercat i els seus agents segurament van contribuir a la formació de la col·lecció de pintura gòtica del Museu Episcopal de Vic, una qüestió sobre la qual l'esmentat epistolari també permetrà aprofundir. Les obres conservades al Museu no són només ingressos procedents d'esglésies del bisbat, sinó que hi trobem exemplars procedents del mercat i originaris de contrades catalanes ben variades. La voluntat era aplegar un conjunt prou representatiu de «l'escola catalana» que Casellas, Sanpere i Gudiol defensaven a les seves publicacions. Una anàlisi ràpida d'allò conservat al Museu demostra que la col·lecció es va formar amb la voluntat que quedés representada la seqüència completa de l'escola esmentada, des dels precedents del segle XIII fins als seguidors de Jaume Huguet. Per aconseguir-ho, Gudiol va cercar obres dels artistes més representatius, incloent-hi els grans noms del període –Ferrer Bassa, Pere Serra, Lluís Borrassà, Bernat Martorell i Jaume Huguet–, i quan li va con-

venir va recórrer al mercat d'art i antiguitats. El fet d'anar a buscar les obres més enllà del bisbat de Vic singularitza el Museu Episcopal de Vic respecte de la resta de museus diocesans de Catalunya, que es van limitar a aplegar obres procedents de parròquies de les seves diòcesis.

El seu coneixement del mercat i la seva autoritat en matèria de pintura gòtica van fer que la Junta de Museus requerís de la seva expertesa en un parell d'ocasions a l'hora de calibrar determinades adquisicions. Una d'elles va ser cap al 1910-1911, quan Gudiol va avaluar per encàrrec de la Junta un retaule ofert per l'antiquari romà Pellegrino Sestieri,

de suposada procedència aragonesa, en concret del monestir de Santa Anna de Terol. L'expedient relacionat amb aquest oferiment és molt extens i complex,[43] sobretot per la manca d'acord en el tancament del preu i l'autenticitat del conjunt. Per valorar aquesta darrera qüestió es va conformar una comissió integrada per Salvador Sanpere i Miquel, Josep Puig i Cadafalch, Josep Font i Gumà, Pelegrí Casades i Gramatxes, Maurici Vilumara, Oleguer Junyent i el mateix Gudiol. La negociació, finalment, no va arribar a bon port ja que, com hem demostrat en data recent,[44] aquest retaule avui es conserva al Metropolitan Museum of Art de Nova York (inv. 38.141a-o) [fig. 1]. S'atribueix al Mestre d'Armisen i llueix una inscripció que inclou la data de l'obra (1473 o 1483) i el nom dels promotors.[45] Al museu novaiorquès consta que l'obra va ser propietat de Guido i Ercole Sestieri, una dada que permet associar-la al retaule ofert per Pellegrino Sestieri a la Junta de Museus.



[fig. 1] Mestre d'Armisen, retaule de Santa Anna conservat a The Metropolitan Museum of Art (Nova York, EUA)

La documentació de la Junta revela que el retaule es trobava integrat per onze taules, les mateixes que conserva el museu de Nova York. Un dels documents barcelonins esmenta, a més, «la dedicatoria que va al pie» que «data del año 1470»,[46] al·lusiva a la ja esmentada inscripció del retaule. Un altre aspecte interessant que s'apunta al mateix document és la procedència del conjunt, el monestir de Santa Anna de Terol. Al museu nord-americà perviu el record de la suposada procedència terolesa,[47] tot i que, a diferència de la documentació barcelonina, no consta aquest origen al suposat monestir de Santa Anna, que caldrà considerar *ad cautelam*.

El segon cop que mossèn Gudiol apareix assessorant a la Junta en relació amb l'adquisició d'una pintura gòtica és el 1925, coincidint amb la compra de la taula de la Mare de Déu i els àngels originària de Belcaire d'Urgell, obra que a la part baixa inclou una cartel·la amb la signatura del pintor. L'obra ja havia estat oferta a la institució en ocasions anteriors, i ara eren els antiquaris Junyer els qui novament la presentaven. L'adquisició es va fonamentar en un sòlid informe de Folch i Torres, però també en un breu dictamen de Gudiol, amb data de 21 de febrer, a qui va ser mostrada l'obra aprofitant que es trobava al Museu de la Ciutadella fent recerca, i que va corroborar les conclusions del director dels museus de la ciutat.[48]

La col·lecció «La pintura mig-aval catalana»

Algunes de les aportacions més importants a la història de la nostra pintura medieval Gudiol les va efectuar als tres volums publicats a la col·lecció *La pintura mig-aval catalana*, una sèrie de monografies que, en origen, va ser una iniciativa dels editors de *L'Avenç*. Aquestes tres obres, analitzades en conjunt i en paral·lel a *Los cuatrocentistas* de Sanpere i Miquel, esdevenen un dels primers grans estudis de la nostra pintura medieval. Dels tres volums redactats per Gudiol ens interessa especialment el primer, que va dedicar als mestres trescentistes. El 1906 Sanpere i Miquel havia publicat els seus dos volums sobre els quatrecentistes catalans, una obra que va ser molt criticada –sobretot per Raimon Casellas– per ignorar els precedents romànics i els del segle XIV. Sanpere va prendre bona nota de les crítiques rebudes i, per això, es va decidir a completar el projecte, que va posar en marxa el 1908 amb la publicació del primer volum de la sèrie mencionada. Es va titular *L'Art Babre* i, en ell, s'endinsava en la miniatura de l'alta edat mitjana.[49]

El segon volum de la col·lecció *La pintura mig-aval catalana* Sanpere el va dedicar als pintors trescentistes. Tanmateix, la mort va sorprendre'l el 1915, i només va poder completar la primera part de les dues que havia de tenir,[50] que va ser publicada pòstumament el 1924 per l'editor i llibreter Salvador Babra.[51] Sanpere, en aquest volum, analitzava figures com les de Ferrer Bassa i els Serra, amb la qual cosa intentava corregir errors del passat. Segons mossèn Gudiol, poc temps després del traspàs de Sanpere els editors de *L'Avenç* van encarregar-li que acabés el projecte endegat pel darrer, però va declinar l'oferiment per la dificultat de dur-lo a terme. Va passar el temps i *L'Avenç* va desistir d'aquesta iniciativa editorial traspasant-la definitivament a Salvador Babra, que va tornar a contactar amb Gudiol. El conservador de Vic va negar-s'hi diverses vegades, però en Babra, que a banda de llibreter i editor era antiquari, i «que és dels qui sap el dimoni on jeu» –manllevem les paraules de Folch i Torres–, el va convèncer pagant-li la feina d'autor amb objectes per a la col·lecció del Museu.[52] Les raons de l'acceptació de l'encàrrec que va esgrimir Gudiol, en canvi, van ser més formals: va acceptar per una qüestió de responsabilitat amb la col·lecció del Museu Episcopal de Vic, de la qual ell tenia el deure i l'obligació moral de fomentar-ne el millor coneixement i divulgació.[53]

Els trescentistes de Gudiol, inclosos també a la col·lecció *La pintura mig-aval catalana*, es van publicar el mateix any que Babra va editar el volum de Sanpere i Miquel, el 1924, i va ser la primera monografia d'un total de quatre del conservador de Vic que veurien la llum en anys venidors en aquesta mateixa col·lecció.[54] L'obra esdevenia, com hem dit, la continuació del volum redactat per Sanpere i Miquel.[55] Es tracta d'una publicació la redacció de la qual no va estar exempta de dificultats i que Gudiol va dictar a un «amanuense», segurament per motius de salut.[56] Així, va iniciar el seu estudi amb un capítol dedicat al retrat en la pintura catalana trescentista, atès que Sanpere havia tractat el tema i l'havia deixat inacabat. De la mateixa forma va continuar amb un altre capítol dedicat al pintor Pere Serra, ja que Sanpere tenia previst dedicar-li un capítol de la seva obra. A partir d'aquí l'estructura del llibre Gudiol la va organitzar segons li va semblar pertinent. Va seguir un esquema habitual en algunes de les seves actuacions científiques, com l'ordenació museogràfica de la col·lecció del Museu Episcopal de Vic, on Gudiol va estructurar el desenvolupament de continguts a partir de la subdivisió per tècniques artístiques.[57] Així, en el primer volum de la col·lecció va desenvolupar l'estudi dels pintors i la pintura mural del Trescents, amb tres apartats que giren a l'entorn de la pintura sobre taula, la mural i la pintura sobre tela que, segons ell, es trobaven a faltar en *Els trescentistes* de Sanpere. Després va continuar amb un llarg capítol amb notícies documentals sobre pintors del segle XIV, i altres sobre la condició social de l'artista, la miniatura i, finalment, la iconografia.

El segon volum que Gudiol va redactar per a la col·lecció *La pintura mig-aval catalana* el va titular *Els primitius. Primera part. Els pintors i la pintura mural*. Va aparèixer el 1927 i el va dedicar a la pintura mural romànica.[58] El tercer va ser *Els Primitius. Segona part. La pintura sobre fusta*, i va aparèixer dos anys després.[59] Es tracta d'una obra que interessa menys als historiadors de la pintura gòtica, ja que el mobiliari litúrgic d'època romànica –sobretot els frontals d'altar– hi té un pes molt important. Tanmateix, després d'un llarg recorregut tracta una sèrie d'obres –frontals-retaules i retaules– que avui englobem dins del gòtic lineal, i dels quals Gudiol se serveix per explicar els orígens dels conjunts trescentistes que havia analitzat en el volum de 1924. Va afegir, finalment, uns apartats dedicats al brodat i els teixits, la iconografia i els repertoris decoratius. El darrer i quart volum de la sèrie *La pintura mig-aval catalana* va titular-se *Els Primitius. Tercera part. Els llibres il·luminats*, es va editar pòstumament, el 1955, i cau fora del nostre àmbit d'estudi, ja que en ell s'aborda el tema de la miniatura romànica.[60]

Gascó, Borrassà, Bermejo (i altres)

Un dels textos en què millor poden apreciar-se els plantejaments metodològics de Gudiol en relació amb l'estudi de la pintura gòtica és un article que es va publicar el 1912 als *Estudis Universitaris Catalans*.^[61] El text no el signa ell –és anònim– però és interessant perquè conté un resum de les quatre conferències que Gudiol va impartir als Estudis aquell mateix any.^[62] S'apunten diferents qüestions que va abordar en aquests confe-

rències, algunes de molt innovadores, com les relatives a l'estatus social dels nostres pintors en temps del gòtic. A partir de la informació proporcionada pels documents, Gudiol s'endinsava en la forma de vida dels pintors, per acabar conclouent que la pintura era considerada en aquells temps més un ofici que no pas una ocupació purament artística, obrint així una interessant via d'estudi que seria represa anys després per Frederic Pau Verrié, i més recentment per Joaquín Yarza, entre altres.[63]

També a la revista dels *Estudis Universitaris Catalans* Gudiol havia publicat uns anys abans, entre 1907 i 1908, una sèrie de tres articles sobre Joan Gascó, el pintor d'origen navarrès que va dominar el mercat pictòric de la zona de Vic en el primer terç del segle XVI.[64] Gascó és un pintor que avui s'estudia en el marc del Cinccents, però Gudiol el considerava un mestre gòtic que va canviar de llenguatge, una visió que coincideix amb els plantejaments de la historiografia actual.[65] Les seves primeres obres són plenament tardogòtiques, com veiem als tres compartiments de Sant Joan de Fàbregues conservats al Museu Episcopal de Vic, els més antics que se li atribueixen, que sabem del cert que són anteriors al 1503; o als profetes del retaule de Sant Esteve de Granollers, que deuen ser poc posteriors. Fins i tot, es podria considerar tardogòtica la Santa Faç del Museu Episcopal de Vic, que sempre s'ha datat cap al 1520. En qualsevol cas, Gudiol ja va apuntar la gran distància existent entre el conjunt de Fàbregues i la taula de Sant Bartomeu destruint l'ídol, que és ja plenament cincentista i que ha estat recentment estudiada per Marc Sureda.[66]

Com apunta Gudiol en l'encapçalament del seu estudi, amb ell es proposava aportar llum sobre un mestre gairebé desconegut, i pretenia fer-ho a partir d'un estudi dividit en dos blocs: un primer en el qual glossava la figura de l'artista i les obres conegudes fins aquell moment, i un segon dedicat als documents extrets dels arxius vigatans. El valor d'alguns d'aquests documents era immens, ja que van permetre-li descobrir la personalitat artística del pintor en poder-los associar a algunes obres conservades a les esglésies d'origen i al museu vigatà. Aquesta sèrie de tres articles sobre Joan Gascó, que va reeditar-se en format de monografia el 1908,[67] van esdevenir el tret de sortida per a la historiografia del pintor. Ben aviat les troballes de Gudiol van tenir ressò entre els cercles acadèmics, com veiem en l'entusiasta ressenya que va fer Manuel Gómez Moreno de la seva monografia a *Cultura Española*,[68] que va destacar la rellevància de l'estudi, la bona tasca del Museu Episcopal de Vic i la professionalitat de mossèn Gudiol. Gómez Moreno parla, literalment, de «resurrecció» de l'artista a partir dels documents d'arxiu, atès que fins aquell moment només s'havia publicat un document relacionat amb ell.[69]

Una altra de les fites clau en la trajectòria de Gudiol com a historiador de la pintura gòtica catalana la trobem en els seus treballs sobre Lluís Borrassà. Aquest pintor va esdevenir una de les seves debilitats, i així ho demostren els termes extremadament elogiosos que Gudiol sempre va dedicar-li en les seves publicacions.[70] La seva aportació

fonamental és la monografia del 1925,[71] tot i que va referir-se a l'artista en nombrosos treballs. Un d'ells és un article publicat el 1911 a *La Veu de Catalunya* en què donava a conèixer un contracte per a un retaule destinat a una capella del claustre de la Seu de Vic.[72] Destaquem aquest treball perquè Gudiol va endinsar-se en una via d'anàlisi poc explorada fins al moment, la de la promoció artística, atès que el Bartomeu de Soler que paga l'obra és un dels personatges que apareixen darrere de l'encàrrec del cèlebre retaule de Santa Clara de Vic. Gudiol presenta el personatge, parla de la seva possible relació amb el pintor i esmenta diverses deixes de Soler per a la construcció de retaules a Vic i Vilafranca, que també va poder encarregar a Borrassà.

Una altra fita important de Gudiol va ser donar a conèixer el 1914 el document que demostrava que Bernat Despuig i Jaume Cirera eren els autors del retaule de Sant Pere de Ferrerons, tres compartiments del qual acabaven d'ingressar al Museu Episcopal de Vic.[73] Els primers documents sobre aquests pintors els havia publicat uns anys abans el seu amic Salvador Sanpere i Miquel, però en temps de Gudiol encara ningú no havia aconseguit associar cap obra conservada a la documentació coneguda. En el mateix article, a banda de donar a conèixer documents que li havien estat cedits per Joaquim Sarret i Arbós, arxiver de Manresa, Gudiol va publicar també alguna notícia que va extreure dels papers i anotacions inèdits del ja difunt Raimon Casellas, tal com ell mateix reconeix. Aquests materials es conservaven a l'Institut d'Estudis Catalans –avui a la Biblioteca de Catalunya–, institució a la qual pertanyia Gudiol, que al gener de 1911 va rebre l'encàrrec d'endregar-los i catalogar-los.[74] Aquesta documentació formava part de la inèdita *Història documental de la pintura catalana*, ja citada, de la qual Gudiol va extreure altres referències, tot i que no sempre citant en l'aparell crític dels seus treballs que la font era l'estudi de Casellas. Això ha contribuït a l'injust oblit que l'obra del darrer ha patit per part de la historiografia catalana.[75]

Just uns dies després de treure a la llum l'estudi sobre Despuig i Cirera a *La Veu de Catalunya*, Gudiol en publicava un altre al mateix diari dedicat a quatre compartiments de retaule de gran fortuna historiogràfica posterior,[76] les taules avui conservades entre el Museu Nacional d'Art de Catalunya i l'Institut Amatller d'Art Hispànic atribuïdes unànimement a Bartolomé Bermejo. Els compartiments es van adquirir el mateix 1914, dos d'ells per la Junta de Museus,[77] i els altres dos per Teresa Amatller. L'article de Gudiol té un valor doble, primerament, perquè va donar-los a conèixer, un mèrit que comparteix amb Sanpere i Miquel,[78] i, sobretot, per l'estudi iconogràfic que va efectuar, posant sobre la taula les fonts apòcrifes i de l'exègesi medieval en les quals s'inspiren alguns dels compartiments.

Aquest no va ser l'únic treball que Gudiol va dedicar a Bermejo. El 1918 va publicar un nou article a *La Veu de Catalunya*,[79] aprofitant que Manuel Serrano Sanz havia descobert la capitulació del retaule de Sant Domingo de Silos de Daroca, un document que

servia per posar nom i cognom a la cèlebre taula central del conjunt conservada aleshores al Museu Arqueològic Nacional –avui al Museo del Prado–, i que havia portat de corcoll a historiadors com August L. Mayer o Elías Tormo. En aquest segon treball Gudiol endreçava tot el conjunt de documents conegut fins aquell moment sobre el pintor, recollia també les diferents atribucions d'obra i feia una anàlisi aprofundida de la taula en qüestió. Reclamava, a més, que aquesta pintura «més que en una paret qualsevulla del Museu Arqueològic, hauria d'ésser en un espai preferent de les sales dites d'Alfons XII, entre les pintures goticistes del Museu de Pintures de Madrid». Dos anys després d'escriure això, l'obra ingressava al Museu del Prado.

Els diferents estudis que va dedicar a Bermejo cal emmarcar-los en un context molt precís, el de les dues primeres dècades del segle xx, en què diferents especialistes es trobaven configurant el catàleg del pintor, i que culminaria el 1926 amb l'aparició de la primera monografia d'Elías Tormo.[80] Tanmateix, la recepció del mestre per part dels erudits vuitcentistes, així com la materialització de la seva personalitat artística als primers anys del segle xx, és encara un tema pendent d'estudi. La figura de Bermejo havia cridat l'atenció dels erudits barcelonins d'antic,[81] bàsicament per l'existència a Barcelona d'una obra datada i signada, la Pietat Desplà (tresor de la catedral). La gran qualitat artística de Bermejo va fer que de seguida, i malgrat els escassos coneixements que es tenien sobre el global de la pintura gòtica catalana, es considerés el pintor com un dels grans artistes dels nostres temps medievals, i es fes pivotar al seu voltant l'art dels seus contemporanis. Raimon Casellas (1905) va ser el primer en fer una aproximació moderna a Bermejo, és a dir, allunyant-se de la visió vuitcentista i d'acord amb paràmetres d'investigació propis de la pintura gòtica.[82]

Tornant al conjunt de quatre taules esmentat més amunt, el paper de Gudiol en la seva publicació té a veure amb la seva intervenció en l'adquisició de dues d'elles per part de Teresa Amatller. És coneguda la relació de Gudiol amb els Amatller, especialment en matèria d'assessoria pel que fa a la formació de la col·lecció familiar de vidres,[83] per la qual cosa és probable que aquest paper consulti el tingués d'una forma més àmplia aconsellant sobre qüestions relatives a art antic, com va fer puntualment amb la Junta de Museus o amb el col·leccionista Damià Mateu,[84] i a la vista de les seves intenses relacions amb el mercat d'art i antiguitats, ja analitzades més amunt. En el cas concret de les taules de Bermejo, sabem que Gudiol i Sanpere van intervenir directament en l'adquisició de les dues taules per part de Teresa Amatller, ja que el mateix Sanpere va deixar escrit que, un cop es va assabentar de l'existència de les pintures, que estaven a Barcelona de pas cap al mercat de Madrid, va avisar Teresa Amatller que «a l'endemà vingué acompanyada de Mossèn Gudiol».[85]

L'interès de Gudiol en Bermejo no radicava únicament en la felicitat coincidència amb aquestes dues taules. Al Museu Episcopal de Vic es conserva una Santa Faç (inv. 1947)

que des del 1902 s'havia atribuït a Bermejo,[86] tot i que amb anterioritat Raimon Casellas l'havia relacionat amb un mestre germànic i havia suggerit una possible atribució a Dürer, d'acord amb el criteri vuitcentista –generalitzat i exagerat– d'atribuir a aquest mestre les principals pintures tardogòtiques del país.[87] L'atribució a Bermejo sembla que la devem a Manuel Rodríguez Codolà, que la comparava amb la Pietat Desplà i que va comunicar el seu parer a Gudiol, «persona peritísima en estos asuntos (...)», después de un detenido análisis, ha adquirido la seguridad de que ambas tablas son de la misma mano». Aquestes paraules van arribar a Còrdova de la mà del vigatà Joaquim Vilaplana, que va publicar un article a la revista *La Alhambra* per fer difusió de la descoberta a la suposada terra nadiua del pintor.[88] El fet que mossèn Gudiol tingués un hipotètic Bermejo al seu museu, per tant, degué motivar el seu interès pel pintor. Amb tot, avui sabem que la Santa Faç de Vic no és pas una obra de Bermejo, sinó de Joan Gascó, d'ençà de l'atribució d'Angulo del 1944.[89]

Algunes rareses i mossèn Gudiol

D'altra banda, són diverses les aportacions científiques de Gudiol que, malgrat el seu caràcter pioner i l'obertura de vies de recerca per a futurs investigadors, no han tingut ressò ni continuació. Ho veiem en el cas de la pintura de naips, un tema en què una de les tesis principals que va formular és que els naips més antics documentats a Catalunya fossin executats per pintors, atès que es documenten jocs de cartes des de finals del segle XIV i en aquell moment, a Catalunya, és força improbable que s'executessin amb el procediment xilogràfic.[90] Quelcom similar podem afirmar per als seus estudis sobre els denominats «draps de pinzell», encara no superats:[91] o els que va dedicar als pintors cortiners i de portes d'orgue,[92] i a les pintures de petit format que embellien les llars particulars.[93] Altres cops, en canvi, determinats estudis de Gudiol han estat negligits o oblidats, malgrat el caràcter innovador i original de les aportacions que es feien. És el cas de l'article que va publicar el 1917 sobre la introducció de la pintura a l'oli a casa nostra,[94] amb el qual Gudiol va esdevenir el primer a analitzar a fons el contracte del desaparegut retaule de la casa de la ciutat de Saragossa, signat el 1443 per Pere Joan, i que inclou la referència documental més antiga sobre l'ús d'aquesta tècnica a la Corona d'Aragó.[95]

Més ressò ha tingut, en canvi, el seu treball dedicat a les Veròniques de Crist i Maria,[96] en què novament va fer gala de la seva gran erudició i de la seva capacitat d'obrir camí en camps com el dels estudis iconogràfics, que no van ser represos pels historiadors de l'art catalans fins molts anys després. El seu interès, com en moltes altres ocasions, responia al fet que certs temes apareixien en determinades obres del Museu Episcopal de Vic, com la Santa Faç dels Gascó, la Verònica atribuïda al pintor Jaume Cabrera, o el retaule d'advocació franciscana de Lluís Borrassà, en el qual apareix el miracle de la guarició del rei Abgar, rei d'Edessa, gràcies a la utilització d'una verònica cristològica. Com sempre, Gudiol va cercar d'evidenciar les fonts textuais que donaven suport a representacions



[fig. 2] Jaume Cabrera, Verònica de la Mare de Déu, en comerç el 2013

d'aquest tipus, com en el cas concret del miracle d'Edessa, que a Catalunya es va popularitzar gràcies a la *Llegenda Daurada*. Aquesta història, segons Gudiol, va generar la profusió de representacions de la verònica de Crist que es van difondre arreu de la Corona d'Aragó. Quant a les veròniques marianes, dins del seu estudi Gudiol es remunta als orígens del tema, recull les fonts textuais i enumera una sèrie d'exemplars coneguts, com el de la catedral de València, el del Museu Episcopal de Vic, un altre de la Seu de Tortosa i un darrer de l'església d'Alcover. En el cas concret del de Vic, que avui s'atribueix a Jaume Cabrera, veiem que és absolutament concomitant amb un que ha aparegut en comerç darrerament i que anteriorment es conservava en una col·lecció de París [fig. 2].[97]

Cap al final de la seva vida Gudiol va publicar un article dedicat a la pintura sota vidre en què donava a conèixer dos extraordinaris tríptics-reliquiaris conservats al tresor de la catedral de Tortosa.[98] Lamentablement, van desaparèixer pocs anys després en el marc de la Guerra Civil espanyola, juntament amb bona part del tresor de la catedral tortosina.[99] Cal identificar aquestes dues obres tortosines amb els «dos tríptics de fust amb quadrets coberts de vidres pintats on hi ha relíquies de sants en cada ú amb senyal de Sentmenat, ardiaca major» que apareixen esmentats a l'«Inventari primer de les relíquies de la Seu de Tortosa», datat el 1347. Com veiem, havien arribat al tresor catedralici fruit de la donació de qui era prior major de la catedral en aquell precís moment, Guillem de Sentmenat, que també va llegar altres objectes preuats.[100] La data del document, per tant, esdevindria un *terminus ante quem* per a l'execució dels tríptics, que per l'estil de la pintura cal associar al gòtic lineal.

A banda de Gudiol, ningú no ha pultat en la història, la filiació artística i el context de creació d'aquests tríptics-reliquiaris. Les fotografies publicades pel clergue vigatà demostren que combinaven la pintura sobre fusta al seu exterior, amb petits reliquiariis individualitzats a l'interior que es tapaven amb vidres pintats per la part posterior. L'ús d'aquesta tècnica i l'aplicació a peces d'aquest tipus és el que les converteix en excepcionals. Morfològicament, la distribució de múltiples receptacles de relíquies per la superfície recorda la del cèlebre reliquiari de Roncesvalls, una peça de cronologia similar

(segon quart del segle XIV) que duu el punxó de la ciutat de Montpeller;[101] i també al díptic-reliquiari del Museu Capitular de la Seu de Mallorca, de finals del segle XIII i segurament elaborat també a la ciutat francesa.[102]

No podem descartar, per tant, que la tècnica dels tríptics-reliquiaris tortosins esdevingués una interpretació local, en format *povero*, d'aquestes obres esmaltades importades de més enllà dels Pirineus. La diferència radica en què allò que als reliquiaris navarrès i mallorquí són esmalts, als tríptics de Tortosa són vidres pintats, una especificitat tècnica inèdita a casa nostra que cercava emular els esmalts translúcids, com oportunament va assenyalar Gudiol. Tampoc no es pot descartar que l'ús del vidre pintat s'inspirés en tríptics de format similar produïts per les mateixes dates a Venècia, en els quals la pintura s'aplica sobre pergamí retallat que es disposa al fons dels receptacles, mentre que aquests es tapen amb cristall de roca.[103] També pot invocar-se una hipotètica reinterpretació d'una altra tècnica habitual per aquells anys a Itàlia, la del vidre daurat –*verre églomisé*–, en la qual el vidre es cobria amb una fina làmina d'or i es pintava de color negre per produir un curiós efecte estètic a través de la tècnica de l'esgrafiàt.[104] No sembla, tanmateix, que aquest fos el cas dels tríptics tortosins, atès que Gudiol esmenta al seu text que «les figuretes van dissenyades en negre i presenten colors molt vius, fins quasi podríem dir estridents, no mancant-hi tocs d'or brunyit que enriqueixen el conjunt».[105]

D'altra banda, la incorporació del vidre a peces d'aquest tipus potser pot posar-se en connexió amb obres com la taula amb la representació de santa Clara del monestir de Santa Clara de Palma que, en origen, presentava tot un seguit de vidres pintats amb motius vegetals als espais interiors de la traceria superior i, també, als espais situats entre els estels que decoren el tron, una cinquantena en total.[106] En aquest cas, la funció i la tècnica d'execució no és la mateixa que veiem als vidres dels retaulets de Tortosa. L'ús del vidre en l'obra mallorquina pot posar-se directament en connexió amb el treball que, pels mateixos anys –la taula de Palma es data cap al 1325–, van realitzar artistes com Joan de Tournai o Aloi de Montbrai en els seus retaules i sepulcres esculpits, en què els fons es decoraven amb vidres de colors.

En canvi, l'aspecte que sí connecta directament la taula de Mallorca amb els tríptics de Tortosa és la possible presència d'un reliquiari al fermall que subjectava la capa de la santa, segons sembla intuir-se en fotografies antigues.[107] Malgrat la diferència de format –l'obra mallorquina és de grans dimensions–, la inclusió de petits receptacles de relíquies en tríptics destinats a la devoció privada devia ser més habitual del que revelen les obres que han arribat fins als nostres dies, entre les quals destaca el tríptic que va donar el rei Martí l'Humà a la cartoixa de Valldecris, i que va descriure Martí de Viciana el 1563.[108] Era un políptic de petites dimensions que tenia set taules amb els goigs de Maria, i que incorporava trenta-dos receptacles de relíquies. L'obra ha estat associada

recentment per Francesc Ruiz amb uns pagaments del 1403 al pintor Pere Nicolau per set taules amb els goigs de la Mare Déu i, a la vegada, amb un conjunt de tres taules amb escenes d'aquest cicle conservades entre el Museu de Saragossa i el Philadelphia Museum of Art, les quals presenten als muntants una sèrie de receptacles de relíquies.[109]

Finalment, podem incorporar també com a paral·lels per a les obres tortosines el reliquiari de la cartoixa de Valldemossa, amb forma d'expositor-tabernacle i que segons documentació conservada va ser una donació del rei Martí;[110] o les conegudes *tablas alfonsíes* de la catedral de Sevilla, que es daten al tercer quart del segle XIII.[111] En ambdós casos ens trobem davant d'obres que, com el reliquiari de Roncesvalls, tenen la missió principal d'esdevenir expositors de relíquies, i no tant obres de devoció privada que incorporen petits receptacles de relíquies. Tanmateix, la peça sevillana es presenta en forma de tríptic, i això l'equipara als exemples de Tortosa o Valldecríst en tipologia, ús i pràctiques pietoses associades. El reliquiari sevillà s'ha posat en relació amb obres franceses de l'època de Felip August (1180-1223), i també amb els cinc taulers de relíquies que es van conservar fins a la Revolució Francesa a l'interior de la gran arca de bronze encarregada per Lluís IX per a la Sainte Chapelle de París (1239-1248).[112] per la qual cosa caldrà tenir present el paper que van poder tenir aquestes obres arribades de més enllà dels Pirineus en la gestació de la tipologia de tríptic-reliquiari que trobem a Tortosa o Valldecríst. L'adaptació del model original de reliquiari a petit retaule amb pintures i receptacles de relíquies va respondre, segurament, a les pròpies necessitats de les pràctiques pietoses que anaven associades a aquest tipus d'obres. En aquest sentit, un tríptic de devoció privada que incorporava pintures i relíquies permetia una pregària de tipus intimista en la qual el fidel meditava al voltant de les escenes o imatges pintades i interactuava amb les despulls que li havien de permetre un contacte més directe amb la divinitat.

Data d'acceptació definitiva de l'article: 1 de desembre de 2016

NOTES

* Conservador, Museu de Lleida: diocesà i comarcal. C. Sant Crist, 1. 25002, Lleida. avelasco@museudelleida.cat

La primera part d'aquest article es va publicar al número VII dels Quaderns del MEV

[1] Sobre la seva figura, vegeu M. Freixa, «Salvador Sanpere i Miquel i els pintors primitius catalans. La descoberta de les pintures de la cel·la de Sant Miquel del Reial Monestir de Santa Maria de Pedralbes», *XII Congrés d'Història de Barcelona (2011) - Historiografia bar-*

celonina. *Del mite a la comprensió*, 30 de novembre i 1 de desembre de 2011, p. 1-10. Disponible en línia a: <http://ajuntament.barcelona.cat/arxiuunicipal/arxiuhistoric/sites/default/files/ArxiuHistoric/Continguts/Documents/Fitxers/Comuno6_Freixa.pdf> (consulta: 4 de juliol de 2017).

[2] Fins i tot, just abans de sotmetre's a una important operació quirúrgica, Sanpere va visitar Gudiol, segurament com a comiat davant la possibilitat que succeís una fatalitat. Vegeu JMT [Jeroni Martorell i Tarrats], «En Salvador Sanpere Miquel», S. Sanpere i Miquel, *Els trescentistes*, Barcelona, s. d. [cap a 1920], p. 6.

[3] S. Sanpere i Miquel, *Los Cuatrocentistas catalanes: historia de la pintura en Cataluña en el siglo xv*, Barcelona, 1906, 2 v.

[4] En paraules d'Émile Bertaux: «(...) [Sanpere] ha podido, con una autoridad que es casi el único en poseer en España, reclamar un puesto para la escuela catalana, al lado de las escuelas del siglo xv, cuya personalidad reconoce la crítica moderna» (E. Bertaux, «España fuera de España. Los primitivos españoles», *La España Moderna*, tom 229, 1 de gener de 1908, p. 168).

[5] R. Casellas, «La pintura catalana en el siglo xv», *La Vanguardia*, 1 de novembre de 1892, p. 4-5; R. Casellas, «La pintura gòtica-catalana en el siglo xv», *Centenario del descubrimiento de América. Conferencias leídas en el Ateneo Barcelonés sobre el estado de la cultura española y particularmente catalana en el siglo xv*, Barcelona, 1893, p. 175-201. Cfr. J. Castellanos, *Raimon Casellas i el Modernisme*, Barcelona, 1983, v. II, p. 121. Casellas, tanmateix, en el marc d'aquest nacionalisme artístic i de la seva polèmica amb Sanpere, va pecar de rotunditat i va arribar a defensar de forma vehement l'autogènesi de la pintura catalana i a situar-la com la pintura europea més antiga (J. Castellanos, *Raimon Casellas...*, op. cit., v. II, p. 148).

[6] En paraules de Casellas a la seva inèdita *Historia documental de la pintura catalana*: «L'Exposició d'Art Antich, celebrada a Barcelona l'any 1902, va orientar la tasca dels nostres investigadors, cada dia més experts y més nombrosos (...) Potser fins aleshores els nostres erudits no havien atribuït tota l'importància que es deguda als documents que feyen referencia a pintors y a pintures del país» (Biblioteca de Catalunya [BC], fons Raimon Casellas, ms. 5240/1, «Augment de la col·lecció»). Pocs anys després, Gudiol reconeixia que «Una de les branques del Art que ara últimament s'es explorada ab més profit es la tant esplèndida obra pictòrica mitjeval y, com que'l desitx de prosseguir la feyna no s'es pas estroncat, estem esperant cada dia nous resultats y més agradables sorpreses» (J. Gudiol, «Mestre Joan Gascó», *Estudis Universitaris Catalans*, 1907, p. 281).

[7] Vegeu el seguiment de l'organització de l'esdeveniment que s'efectua a M. J. Boronat, *La política d'adquisicions de la Junta de Museus: 1890-1923*, Barcelona, 1999, p. 127-162.

[8] W. H. J. Weale, *Exposition des Primitifs flamands et d'Art ancien. Bruges. Première section: tableaux. Catalogue*, Bruges, 1902.

[9] *Exposition des Primitifs Français au Palais du Louvre (Pavillon de Marsan) et a la Bibliothèque Nationale. Catalogue*, París, 1904.

[10] D. Cao, M. Sureda, «El museu del Cercle Literari de Vic (1879-1888). Una fita en els orígens de la museologia a Catalunya», *Ausa*, XXV, 167, 2011, p. 167-170. El 1868 ja va passar quelcom similar amb l'exposició retrospectiva organitzada a Vic, que emulava la de l'any anterior celebrada a Barcelona.

[11] J. Gudiol, «L'exposició de pintura antiga del Círcol Literari», *La Veu del Montserrat*, XXV/7, 26 de juliol de 1902, p. 267-272.

[12] D. Cao, M. Sureda, «El museu...», op. cit., p. 168.

[13] J. Castellanos, *Raimon Casellas...*, op. cit., v. II, p. 132-144; M. J. Boronat, *La política...*, op. cit., p. 189-191 i 201 i s.; M. Guàrdia, «La Junta de Museus i el debat a l'entorn de les prioritats de l'art i l'arqueologia», B. Bassegoda (ed.), *Col·leccionistes, col·leccions i museus. Episodis de la història del patrimoni artístic de Catalunya*, Bellaterra [i altres], 2007, p. 153-190.

[14] M. J. Boronat, *La política...*, op. cit., p. 86.

[15] S. Sanpere, *Los cuatrocentistas...*, op. cit., v. I, p. V-VII. En paraules d'Elías Tormo, el treball de 1906 va ser «Concebido y borroneado en plena Exposición de Primitivos catalanes» (E. Tormo, «S. Sanpere y Miquel –Los cuatrocentistas catalanes: Historia de la Pintura en Cataluña en el Siglo xv–, Barcelona, Tipografía “L'Avenç”, 1906, dos tomos», *Cultura Española*, 5, febrer 1907, p. 262). Émile Bertaux també es va fer ressò de la gestació de l'obra, que va definir com «el primer ensayo de conjunto que se haya consagrado á una provincia de la antigua española» en relació amb la pintura gòtica (E. Bertaux, «España fuera de España...», op. cit., p. 168). Cfr. M. Freixa, «Salvador Sanpere...», op. cit., p. 7.

[16] C. de Bofarull, *Catálogo de la Exposición de Arte Antiguo*, Barcelona, 1902.

[17] «(...) tirant per baix, hi havia equivocades un 50 per cent de les interpretacions d'assumptos representats en les taules gòtiques, llegintshi coses deliciosíssimes y que provaran que no sols no's sabia que existissen la *Legenda Aurea* del B. Jaume de Voràgine y uns martirologis o *Flos Sanctorum* antichs en llenga catalana sinó que ni que haguessen escrit sobre'ls Sants els Villegas, Rivadeneyra i Croisset. Aquell catàlech podia anotar-se casi en cada ralla» (Just Cassador [J. Gudiol], «Sobre iconologia», *Gazeta Vigatana*, 93, 19 de novembre de 1904, p. 738-739).

[18] Sanpere, malgrat no mostrar gaire interès en estudis iconogràfics, no va deixar perdre l'oportunitat de criticar Casellas per les seves errades en la interpretació del cicle del retaule de Santa Clara de Vic, obra de Lluís Borrassà: «Del Sr. Casellas no podemos decir lo que de Philostrato el antiguo, que conocía bien a Homero, a Hesíodo y a los antiguos poetas griegos; pues el Sr. Casellas ha demostrado, al describir el retablo de Santa Clara de Vich, que ni aun sabía que hubiese escrito la vida de los santos un cierto Jaime de Varaggio» (S. Sanpere, *Los cuatrocentistas...*, op. cit., v. I, p. 146).

[19] Anònim, «Los quatrecentistes catalans, per Salvador Sanpere y Miquel», *La Il·lustració Catalana*, 163, 15 de juliol de 1906, p. 439. Raimon Casellas esmenta que el document que Sanpere va publicar sobre el retaule en qüestió li havia estat cedit per «els investigadors de Vich que han explorat la *Curia Fumada* d'aquella Seu» (R. Casellas, «La novel·la d'en Sanpere. IX», *La Veu de Catalunya*, 2647, 28 d'agost de 1906, p. 1-2; cfr. BC, fons Raimon Casellas, ms. 5240/1, «Augment de la col·lecció»). El mateix es comenta en un article del 1906 en què es ressenya l'obra d'en Sanpere, esmentant explícitament que la documentació que demostrava l'autoria de l'obra havia estat cedida per mossèn Gudiol (Anònim, «Los quatrecentistes catalans...», op. cit., p. 438).

[20] J. Castellanos, *Raimon Casellas...*, op. cit., v. II, p. 116-131.

[21] Sobre l'obra de Casellas, vegeu la brillant aproximació que efectua J. Castellanos, *Raimon Casellas...*, op. cit., v. II, p. 145-155 a partir del manuscrit conservat a la Biblioteca de la Societat Econòmica Barcelonesa d'Amics del País, amb més d'un miler de pàgines. Es tractava d'un treball monumental, molt ambiciós i dotat d'un important aparell gràfic, del qual hem conservat a la Biblioteca de Catalunya una segona còpia (fons Raimon Casellas, ms. 5240).

[22] Els articles es van publicar en aquest diari entre el 15 de juliol i el 3 d'octubre de 1906. Elías Tormo també es va fer ressò de l'enfrontament descrivint-lo de forma ben gràfica: «En Cataluña, dada la concurrencia y literaria rivalidad entre el autor y el Sr. Casellas, cuyas opiniones sobre primitivos catalanes nunca concordaron ni hallan acomodo, ha producido la publicación del libro –ya polémico de suyo, con vistas despectivas á la ajena conocida opinión– un rebrote curioso de literatura de combate y de mortificación personal que nos recuerda las enconadas trapatiestas de las gentes de letras del antiguo régimen. La arremetida feroz, vibrante, de D. Raimundo Casellas en doce artículos publicados con el título *La Novela den Sanpere*, en *La Veu de Catalunya*, dicenme que no quedó sin réplica, aunque yo no la conozco» (E. Tormo, «S. Sanpere y Miquel...», op. cit., p. 263).

[23] «La gloria d'haver inventat semblant italianisme's deu tota a Mossen Gudiol, colaborador del senyor Sanpere. En la pagina 401 de les seves *Nocions d'Arqueologia Sagrada*, escriu el conservadoret, sense senyarse ni dir Jesús: «Pau de Senis o de Siena, pintor italià que va prendre l'hàbit dominicà a Barcelona...» (R. Casellas, «La novel·la d'en Sanpere. VI», *La Veu de Catalunya*, 2626, 7 d'agost de 1906, p. 1).

[24] Així ho va manifestar en el seu *Escrit d'autojustificació* redactat poc abans del seu suïcidi (J. Castellanos, *Raimon Casellas...*, op. cit., v. II, p. 118).

[25] «Si s'hagués pogut juntar l'afany investigador que tingué en Sanpere amb el criteri artístic que manifestà en els seus escrits en Ramon Casellas, es ben possible que avui tindriem un estudi sobre les obres dels primitius catalans, com tenen pocs pobles del món. Al brillant escriptor i tractadista d'art li faltà la documentació de primera mà, i, a la vegada, l'equanimitat, que'l portà algunes vegades a esser un demolidor no sempre just» (J. Gudiol, *Els trescentistes*, Barcelona, 1927, p. X). Aquesta afirmació va rebre l'aprovació de Joaquim Folch i Torres, deixeble de Casellas, que en una lloa de

Gudiol arran de la publicació de *Els trescentistes*, va afirmar el següent: «¡Quanta de raó té quan diu que tots dos junts s'haurien completat! Als ulls d'en Sanpere, tot el qui hi sobrava per veure documents, hi mancava per veure pintura. En canvi, en Casellas tenia uns ulls tan fins i un esperit tan treballat, que el més lleu matís no li escapava» (J. Folch i Torres, «A Mossèn Josep Gudiol, Pvre., en sortir el seu nou llibre *Els trescentistes Catalans*», *Gaceta de les Arts*, 9, 13 de setembre de 1924, p. 1). Aquesta caracterització de Casellas entronca amb la que el mateix Folch va fer anys després en un article sobre Casellas publicat a la revista *Destino* (5 de novembre de 1960) (J. Folch i Torres, *Últims escrits. Destino 1952-1963*, Barcelona, 2009, p. 145-152).

[26] J. Castellanos, *Raimon Casellas...*, op. cit., v. II, p. 119.

[27] *Ibidem*, p. 123.

[28] R. Casellas, «La novel·la d'en Sanpere. VII», *La Veu de Catalunya*, 2633, 14 d'agost de 1906, p. 1-2.

[29] Anònim, «Història de l'art català: la pintura catalana antiga», *Estudis Universitaris Catalans*, 6, juliol-setembre de 1912, p. 369.

[30] «(...) De tot això resulta, doncs, que, regoneixent, emperò sense extremar-les, diverses influències en la nostra pintura antiga, aquesta constitueix de per sí, comprnent els diversos països catalans, una veritable escola: l'escola de pintura catalana» (Anònim, «Història de l'art català...», op. cit., p. 369).

[31] *Ibidem*, p. 369.

[32] Per al cas de les *Nocions*, vegeu X. Barral, «Catolicisme...», op. cit., p. 12-13.

[33] *Ibidem*, p. 13. Gudiol era conscient de les limitacions que podia comportar aquest plantejament reduccionista, i d'aquí que a les *Nocions* esmenti que: «Aixis en

quant siga possible nos referirem á lo de casa; admetent, no obstant, com á suplement altres monuments, quan no siga possible valernos dels primers, y entre aquests testimonis preferirem aquells que tingan més estreta relació ó conformitat ab los nostres. Pretenir extendes y conéixer certes qüestions desde son origen ab sols los monuments de que avuy tenim notícia ó coneixem de Catalunya, fora demanar lo impossible y reedificar lo que no es possible ressucitar. Com que devem basarnos en datos certs, aquests hem de buscarlos ahont s'han, sense exclusivismes vituperables y de resultat contraproduhent» (J. Gudiol, *Nocions d'Arqueologia Sagrada Catalana*, Vic, 1902, p. 18).

[34] J. Gudiol, «L'Emili Bertaux», *Gazeta de Vich*, 350, 16 de gener de 1917, p. 1-2.

[35] E. Bertaux, *Exposición Retrospectiva de Arte*. 1908, Saragossa, 1910.

[36] Sabem que Gudiol va visitar aquesta exposició, ja que va publicar a l'*Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans* (1908) un interessant article sobre l'orfebreria exhibida en aquesta mostra (J. Gudiol, «L'orfebreria en l'exposició hispano-francesa de Saragoça», *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, 1908, p. 103-149).

[37] J. Gudiol, «L'Emili Bertaux...», op. cit., p. 1-2.

[38] Chandler Rathfon Post, *A History of Spanish Painting*, Cambridge (Massachusetts), 1930-1966, 14 v. A la bibliografia dels tres primers volums –que Post va incloure com a introducció al primer d'ells–, els títols citats de Gudiol són nombrosos.

[39] J. Gudiol, *Nocions d'Arqueologia Sagrada Catalana*, Vic, 1933, v. I, p. 522.

[40] J. Gudiol, «En Josep Soler i Palet», *Butlletí del Club Pirinenc de Terrassa*, any II, 5, juliol-agost de 1924, p. 66-67.

[41] És ben eloqüent una cita de Folch i Torres del 1924, quan afirma que: «Com tots, ell, fent aquest ofici per l'amor de Déu i de la Pàtria, ha agafat la santa deria de la possessió i el neguit de la peça que fuig i l'afany d'arrencar l'exemplar que no vol seguir. L'ofici d'antiquari dóna aquests neguits, i Mn. Gudiol els té tots, i fins ens atreviríem a dir que la passioneta de la possessió (que Déu ens conservi) el pica a estones, potser i tot malgrat ell» (Flama [J. Folch i Torres], «Mossèn Gudiol, director del Museu de Vich», *Gazeta de les Arts*, 9, 15 de setembre de 1924, p. 3).

[42] A. Velasco, «Una primera aproximació a l'activitat de Joan Cuyàs i Sala (1872-1958), decorador, restaurador i agent del mercat de l'art», Y. Pérez (ed.), *Agents i comerç de l'art. Noves fronteres*, Gijón, Trea, 2016, p. 217.

[43] Vegeu l'amplic resum que es publica a M. J. Boronat, *La política...*, op. cit., p. 422-424.

[44] A. Velasco, «Santa Caterina d'Alexandria i Santa Àgata de Catània, compartiments de retaule atribuïts al Mestre d'Armisen. Possiblement procedents de l'ermita de San Salvador de Tarazona (Saragossa)», *La peça del Mes. Museu Maricel. Pintura*, Sitges, 2014, s. p.

[45] Sobre el retaule vegeu Ch. R. Post, *The Aragonese School in the Late Middle Ages (A History of Spanish Painting, v. VIII)*, Cambridge (Massachusetts), 1941, p. 184-188; J. B. Sobré, *Behind the Altar Table. The Development of the Painted Retable in Spain, 1350-1500*, Columbia, 1989, p. 103-105.

[46] Arxiu Nacional de Catalunya (ANC), Junta de Museus de Catalunya, antiga caixa 35, «Expediente relativo á la propuesta de adquisición de un retablo formulada por el Sr. Pellegrino Sestieri».

[47] S. Sebastián, «¿Pertenebió a Teruel el retablo de Santa Ana, del Maestro de Armisen?», *Teruel*, 39, 1968, p. 126.

[48] ANC, Junta de Museus de Catalunya, Expedients de Secretaria General (sèrie General), ANC-715-T-2434 (referenciat per E. March, *Els Museus d'art i arqueologia de Barcelona durant la dictadura de Primo de Rivera: (1923-1930)*, Barcelona, 2011, p. 181). Sobre el tema, vegeu A. Velasco, *Pintura tardogòtica a l'Aragó i Catalunya: Pere Garcia de Benavarrí*, tesi doctoral, Lleida, 2015, v. I, 358-359; v. II, p. 267-268, doc. 74.

[49] S. Sanpere i Miquel, *L'Art Babre*, Barcelona, 1908.

[50] JMT [Jeroni Martorell i Tarrats], «En Salvador...», op. cit., p. 6.

[51] La data d'edició ha estat finalment fixada per Mireia Freixa en el seu estudi sobre Sanpere i Miquel (M. Freixa, «Salvador Sanpere...», op. cit., p. 8, nota 42).

[52] «En Babra, editor, llibreter i antiquari, hereu de "L'Avenç", volia completar el que tenia publicat en Sanpere d'"Els trescentistes Catalans", i ningú hi podia fer millor aquesta feina que Mn. Gudiol. Mossèn Gudiol, però, es resistia. En Babra, que és dels qui sap el dimoni on jeu, l'encalçava quan podia i la insistència no parava. Per fi en Babra va trobar el sistema; i el sistema era pagar la feina d'autor a Mn. Gudiol amb objectes antics per al Museu de Vich. Mn. Gudiol no va resistir. ¡Tal escultura que tenia en Babra, tal retaule, tal còdice, serien seus... és a dir, serien del seu Museu, del Museu de Vich!... I es va fer el tracte del llibre "Els trescentistes Catalans", que ha sortit ara». Vegeu Flama [J. Folch i Torres], «Mossèn Gudiol... », op. cit., p. 3.

[53] En paraules del mateix Gudiol, «(...) la temptació fou tan greu i cercada d'una manera tan hàbil, que vaig cedir a allò que coneixia que resultava una veritable follia. L'interès per la col·lecció arqueològica de Vich, que està en mon càrrec, i que judico un honor el poder fer créixer amb exemplars valiosos, pogué més que tota consideració de caràcter egoista o de pueril vanitat» (J. Gudiol, *Els trescentistes*, Barcelona, 1924, p. V-VI).

[54] Amb aquest primer volum Gudiol va guanyar el prestigiós premi Martorell, que ja havia aconseguit anteriorment amb la seva *Arqueologia litúrgica de la província eclesiàstica tarraconense*, i per al qual va tenir un accèssit amb les *Nocions d'arqueologia sagrada catalana*.

[55] El treball previ de Sanpere va condicionar l'estructuració del volum de Gudiol. Com el mateix Gudiol declara a la introducció, el primer handicap va ser superar les diferències de plantejament i metodològiques que el separaven de Sanpere: «Era impossible d'incloure en un sol volum el treball de dues persones que començaren per no convenir en l'exposició i desenrotllament d'una mateixa obra» (J. Gudiol, *Els trescentistes...*, op. cit., p. VIII).

[56] *Ibidem*, p. VIII.

[57] X. Barral, «Catolicisme i nacionalisme; el primer manual català d'arqueologia», *Quaderns d'Estudis Medievals*, 1988, 23-24, p. 8.

[58] J. Gudiol, *Els primitius. Primera part. Els pintors i la pintura mural*, Barcelona, 1927. Sobre aquesta obra i el seu emmarcament en la trajectòria de l'autor, vegeu M. Pagès, «Josep Gudiol i Cunill i la pintura romànica», *Quaderns del Museu Episcopal de Vic*, VII, 2014, p. 85-87.

[59] J. Gudiol, *Els Primitius. Segona part. La pintura sobre fusta*, Barcelona, 1929.

[60] J. Gudiol, *Els Primitius. Tercera part. Els llibres il·luminats*, Barcelona, 1955. Vegeu A. Orriols, «Gudiol i Els llibres il·luminats en el context del primer terç del segle XX», *Quaderns del Museu Episcopal de Vic*, VII, 2014, p. 107-120.

[61] Anònim, «Història de l'art català...», op. cit., p. 369-372.

[62] Gudiol va rebre l'encàrrec de fer unes conferències als Estudis Universitaris Catalans sobre pintura catalana

antiga, i així ho afirma ell mateix a J. Gudiol, *Els trescentistes...*, op. cit., p. V. Malgrat que Gudiol va afirmar que aquest encàrrec li va arribar el 1907, sembla que hi ha un error en la data, ja que la publicació a la revista dels Estudis és del 1912 (vegeu nota anterior). Les conferències les havia d'impartir inicialment Raimon Casellas, però la seva tràgica mort el 1910 ho va impedir, i els responsables de la institució van traspassar l'encàrrec a Gudiol.

[63] F. P. Verrié, *La Vida de l'artista medieval*, Barcelona, 1953. Entre els nombrosos estudis que Yarza va dedicar al tema, destaquem J. Yarza, «Artista-artesano en el gòtic catalán», *Lambard. Estudios d'art medieval*, III, 1983-1985, p. 130-169.

[64] J. Gudiol, «Mestre Joan Gascó», *Estudis Universitaris Catalans*, 1907, p. 281-301 i 358-381; 1908, p. 13-38.

[65] Sobre la nissaga dels Gascó vegeu M. Mirambell, *La pintura del segle XVI a Vic i el taller dels Gascó*, Vic, 2002.

[66] J. Gudiol, «Mestre Joan Gascó», op. cit., 1907, p. 365; M. Sureda, «Sant Bartomeu destruint l'idol, de Joan i Perot Gascó (MEV 64). Nova aportació a la col·lecció de pintura renaixentista del Museu Episcopal de Vic», *Quaderns del Museu Episcopal de Vic*, III, 2009, p. 143-169.

[67] J. Gudiol, *Mestre Joan Gascó: contribució a l'Historia del Art Català*, Barcelona, 1908.

[68] «Y quiso Dios que allí, en el Museo, se formara grande arqueólogo y gran rebuscador de archivos é investigador de la recóndita Historia del arte local, un joven sacerdote que muy en los verdes años, ha podido revelarnos páginas de las más inéditas de la Historia del arte en la península (...)». Vegeu M. Gómez Moreno, «Notas bibliográficas», *Cultura Española*, 12, 1908, p. 1098-1100.

[69] Gudiol va publicar una sèrie de 45 documents que li van permetre articular un important catàleg de 40 obres documentades, algunes d'elles sortosament conservades.

[70] D'ell va dir que «es avuy conegut per tots els erudits del mon, considerantse'l sovint el summo artista y la mes sobressortint figura de la pintura catalana» (J. Gudiol, «Un document inèdit sobre'l pintor Lluís Borrassa», *Pàgina Artística de la Veu de Catalunya*, 88, 24 d'agost de 1911).

[71] J. Gudiol, *El pintor Lluís Borrassa*, Barcelona, 1925.

[72] J. Gudiol, «Un document inèdit sobre el pintor Lluís Borrassa», *Pàgina Artística de la Veu de Catalunya*, 88, 24 d'agost de 1911.

[73] J. Gudiol, «Els pintors Jaume Cirera i Bernat Puig», *Pàgina Artística de la Veu de Catalunya*, 222, 19 de març, 1914, p. 6.

[74] J. Castellanos, *Raimon Casellas...*, op. cit., v. II, p. 71.

[75] Casellas, entre aquesta documentació inèdita que havia localitzat, destaca que «Hem explorat terres verges, hem posat la mà sobre coleccions enteres de papers, no desflorades per ningú. De l'agremiació dels pintors de Barcelona, per exemple, no se n'ha encara publicat un mot. Res fins avuy s'havia dit de les ordinations municipals y dels reysals privilegis sobre pintors y pintures; res s'havia dit de la constitució y del regiment de l'ofici com a organisme social; res s'havia dit de les pràctiques y costums del gremi (...)» (ibídem, p. 151).

[76] J. Gudiol, «Quatre pintures d'en Vermejo», *Pàgina Artística de la Veu de Catalunya*, 224, 2 d'abril de 1914, p. 6.

[77] M. J. Boronat, *La política...*, op. cit., p. 411.

[78] Solament uns dies després de l'aparició de l'article de Gudiol, Sanpere i Miquel publicava sengles estudis en què també donava a conèixer els compartiments (S. Sanpere i Miquel, «Els Bermejos de na Teresa Ametller», *Il·lustració Catalana*, 570, 10 de maig de 1914, p.

283-285; S. Sanpere i Miquel, «Els Bermejos del Museu de Barcelona», *Il·lustració Catalana*, 572, 24 de maig de 1914, p. 315-318). Sembla que l'atribució primera la deem a Sanpere, segons va reconèixer el mateix Gudiol: «El senyor Sanpere i Miquel, que fou un dels primers en veure-les i que les hi donà la deguda importància, ha cuidat de que les pintures quessin aquí entre nosaltres, pronunciant primer que tothom el nom del mestre que les produí i llegà a l'admiració de la posteritat» (J. Gudiol, «Quatre pintures...», op. cit., p. 6). El mateix Sanpere va recordar com va efectuar l'atribució en veure-les en comerç: «Aquí vingueren les taules d'en Bermejo; se'm cridà per que les vegés y tot seguit vaig anomenar-les pel seu nom» (S. Sanpere i Miquel, «Els Bermejos de na Teresa...», op. cit., p. 283).

[79] J. Gudiol, «D'en Vermejo», *Pàgina Artística de la Veu de Catalunya*, 444, 22 de juliol de 1918, p. 5.

[80] E. Tormo, *Bartolomé Bermejo: el más recio de los primitivos españoles*, Madrid, 1926.

[81] Trobem alguns esments de la Pietat Desplà en l'obra d'erudits com Piferrer, Manjarrés, el Conde de la Viñaza o Bofarull. En aquest sentit, vegeu la bibliografia de l'obra recollida a F. P. Verrié, «Bartolomé Bermejo. Pietat», F. Ruiz (dir.), *La pintura hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, Barcelona-Bilbao, 2003, p. 190-195.

[82] R. Casellas, «Una taula d'un pintor d'aquí, atribuïda al art francès», *La Veu de Catalunya*, 3 d'agost de 1905, p. 3-4. Una de les principals aportacions d'aquest estudi va ser associar el Sant Miquel de Tous (National Gallery, Londres) signat per «Bartolomeus Rubeus», a la Pietat Desplà autògrafa de «Bartholomei Vermeio». El compartiment de Tous l'havia publicat M. Herbert-Cook aquell mateix any a la *Gazette des Beaux Arts*, fent-la una obra francesa, atribució que Casellas va contestar de forma contundent. El darrer, a més, va rebre el suport d'Émile Bertaux, que va apro-

fitar per donar a conèixer la procedència original de la taula (E. Bertaux, «España fuera de España...», op. cit., p. 151-158).

[83] S. Alcolea, «Les col·leccions de vidre de la Fundació Amatller», *Ànimes de vidre. Les col·leccions Amatller*, Barcelona, 2011, p. 15-24.

[84] J. Barrachina, «Los asuntos artísticos de Damián Mateu», *Damià Mateu i Bisa. Empresari, promotor i col·leccionista*, Girona, 2014, p. 121.

[85] S. Sanpere i Miquel, «Els Bermejos de na Teresa...», op. cit., p. 283. Vegeu també S. Alcolea, «Bartolomé Bermejo. Quatre compartiments d'un retaule dedicat a Crist Redemptor», F. Ruiz (dir.), *La pintura hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, Barcelona-Bilbao, 2003, p. 160, on confirma la intervenció dels dos especialistes a partir de documentació inèdita de l'arxiu dels Amatller.

[86] C. de Bofarull, *Catálogo...*, op. cit., n. 1947.

[87] R. Casellas, *La pintura gòtica catalana en el siglo xv*, Barcelona, 1892.

[88] J. Vilaplana, «Un cuatrocentista cordobés», *La Alhambra: revista quincenal de artes y letras*, 125, 15 de març de 1903, p. 108-110. L'origen cordovès del pintor ha estat posat en dubte en data recent per F. Marías, «Bartolomé Bermejo ¿Cordubensis?», *Ars Longa: Cuadernos de Arte*, 21, 2012, p. 135-142.

[89] D. Angulo, «Durero y los pintores catalanes del siglo xvi», *Archivo Español de Arte*, XVII, 1944, p. 329.

[90] Un dels seus arguments era l'aparició a la documentació de mestres com Roderic de Borges, «pintor y nahiper» del Rosselló, documentat cap a 1380 (J. Gudiol, «Les cartes de jugar», *Pàgina Artística de la Veu de Catalunya*, 131, 20 de juny de 1912, p. 6).

[91] J. Gudiol, «Els draps de pinzell», *Pàgina Artística de la Veu de Catalunya*, 141, 20 d'agost de 1912. Pocs anys després de l'aparició de l'article de Gudiol, Josep Soler i Palet va publicar un estudi en el qual també s'analitzaven aquests teixits pintats (J. Soler, «L'art a la casa al segle XV», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, VIII, 1915, p. 289-305 i 385-394). Vegeu també J. Molina, *Arte, devoción y poder en la pintura tardogótica catalana*, Murcia, 1999, p. 47-49. Aquests tipus de pintures, que podien ser de temàtica religiosa o profana, van esdevenir una mena de succedani dels tapissos teixits o brodats i, també, dels retaules. En aquest sentit, Gudiol esmenta al seu article un document del 1482 (publicat per Puiggarí) en què es demanava al pintor Esteve Alsamora que fes un drap de pinzell de 24 pams d'alt per 25 d'ample, destinat a Sant Martí de Viladrau. El drap, dedicat al patró de la parròquia, tenia forma de retaule, amb predel·la, taula cimera amb el Calvari i guardapols.

[92] J. Gudiol, «Pintors cortiners i de portes d'orgue», *Pàgina Artística de la Veu de Catalunya*, 474, 21 d'abril de 1919, p. 7-8.

[93] J. Gudiol, «Icones i Retaulons», *Vida Cristiana*, 118, 1927, p. 63-67.

[94] J. Gudiol, «Els orígens de la pintura a l'oli», *Pàgina Artística de la Veu de Catalunya*, 404 (15 d'octubre), 1917, p. 7-8; 405 (27 d'octubre), 1917, s. p.

[95] Sobre aquest retaule, vegeu A. Velasco, «“Para que sus deliberaciones y consejos no vayan herrados sino acertados”. Gonzalo de la Caballería y el retablo de la capilla del Concejo de Zaragoza (1443)», *Tvriaso*, XXII, 2014-2015, p. 295-340.

[96] J. Gudiol, «Les Veròniques», *Vell i Nou*, XIII, 1921, p. 1-11, i XV, 1921, p. 67-76. Entre els estudis recents de les veròniques a Catalunya, vegeu M. Crispí, «Nous aspectes de la festa de la Puríssima a Barcelona: “la Verònica de Madona Santa Maria” i la seva veneració

a la processó organitzada per Martí l'Humà», *Locus Amoenus*, 2, 1996, p. 85-101; M. Crispí, «La difusió de les “Veròniques” de la Mare de Déu a les catedrals de la Corona d'Aragó a finals de l'Edat Mitjana», *Lambard. Estudis d'art medieval*, IX, 1996, p. 83-103.

[97] L'oferta a la venda l'antiquari Richard L. Feigen a TEFAF Maastricht 2013. Mides: 40 x 29,6 cm. Aquesta obra es publica a J. Gudiol Ricart, S. Alcolea Blanch, *Pintura Gòtica Catalana*, Barcelona, 1986, p. 96, cat. 260, fig. 464.

[98] J. Gudiol, «La pintura sota vidre», *Arts i Bells Oficis. Revista*, número de novembre, 1928, p. 209-214.

[99] Apareixen esmentats a J. Massip, *El tresor de la Catedral de Tortosa i la Guerra Civil de 1936*, Barcelona, 2003, p. 31 i 117-118, n. 75-76 (reproduïts). Sobre el tresor de Tortosa vegeu també J. Domenge, J. Vidal, «El tresor medieval de la Seu de Tortosa», J. Sánchez Cervelló (ed.), *Història de les Terres de l'Ebre*, v. 5, El Perelló, 2010, p. 118-129.

[100] La referència a l'inventari l'extraïem de J. Massip, *El tresor...*, op. cit., p. 117, que també transcriu sengles descripcions dels tríptics corresponents als inventaris de 1453 i 1766. Un breu esment als objectes llegats per Sentmenat a J. Domenge, J. Vidal, «El tresor...», op. cit., p. 118.

[101] J. C. Oria, «Relicario de Roncesvalles», *Boletín de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra*, 1918, p. 198-203; M. C. Heredia, M. de Orbe, *Orfebrería de Navarra. Edad Media*, Pamplona, 1986.

[102] J. Domenge, «Relicario colectivo en forma de díptico o libro», *Cataluña Medieval*, Barcelona, 1992, p. 132-133.

[103] Un exemplar venecià amb aquesta tècnica, datat entre 1325-1350, es conserva al Victoria & Albert Mu-

seum (Londres) (inv. 143-1869). Vegeu sobre aquest tríptic C. M. Kauffmann, *Catalogue of Foreign Paintings, I. Before 1800*, Londres, 1973, p. 291, cat. n. 362. Sobre l'èxit a Venècia d'aquest tipus d'obres, vegeu P. Toesca, *Il Trecento*, Torí, 1951, p. 842. La tècnica d'emprar pergami pintat sota cristall de roca ja la trobem en exemplars germànics de cap al 1200, com veiem en un altar portàtil del British Museum originari de la zona de Hildesheim (N. C. Speakman, «Portable altar», M. Bagnoli, H. A. Klein, C. Griffith Mann, J. Robinson, *Treasures of Heaven. Saints, Relics, and Devotion in Medieval Europe*, Londres, 2010, p. 127).

[104] C. Eisler, «Verre Eglomisé and Paolo di Giovanni Fei», *Journal of Glass Studies*, III, 1961, p. 31-37.

[105] J. Gudiol, «La pintura sota vidre...», op. cit., p. 210-211.

[106] G. Llopart, F. Ruiz, «Mestre de Santa Clara. Santa Clara d'Assís», *Mallorca gòtica*, Barcelona-Palma, 1998, p. 122-125.

[107] Ho esmenten G. Llopart i F. Ruiz, «Mestre de Santa Clara...», op. cit., p. 122.

[108] M. de Vicià, *Libro tercero de la Crónica de la ínclita y coronada ciudad de Valencia y su reino*, València, 2002, p. 179: «(...) un retablo portatil del rey don Martín de siete piezas iguales, que con sus gonzes se juntan por lados, y en cada hay figurado uno de los siete gozos de nuestra Señora, y por todo el retablo, en treinta y dos apartamentos o células, muchas reliquias de santos». Cfr. F. Español, «La Santa Capella del rei Martí i el seu context», *Llombard. Estudis d'art medieval*, 21, 2010, p. 51; F. Ruiz, «Una obra documentada de Pere Nicolau per al rei Martí l'Humà. El políptic dels set goigs de la cartoixa de Valldecris», *Retrotabulum*, 8, 2013, p. 21, disponible en línia a: <<http://www.ruizquesada.com/index.php/es/retrotabulum-eses/102-retrotabulum-8>> (consulta: 4 de juliol de 2017).

[109] Vegeu F. Ruiz, «Una obra documentada...», op. cit., p. 21 i s.

[110] C. Bauçà de Mirabò, *La Real Cartuja de Jesús de Nazaret de Valldemossa: formación y evolución de su patrimonio histórico-artístico*, Palma, 2008, p. 434.

[111] T. Laguna, «Tablas alfonsíes», *Alfonso X el Sabio*, Múrcia, 2009, p. 638-639.

[112] T. Laguna, «Mobiliario medieval de la capilla de los Reyes de la catedral de Sevilla. Aportaciones a los "ornamenta ecclesiae" de su etapa fundacional», *Laboratorio de Arte*, 25, 2013, p. 70.

FOTOGRAFIES

- © Ana Labarta, p. 66
- © Arxiu Històric Comarcal de Manresa, p. 100
- © Arxiu i Biblioteca Episcopal de Vic, p. 104
- © Barcelona, Institut Amatller d'Art Hispànic, Arxiu Mas, p. 102
- © Basilica di San Clemente, Roma, p. 85
- © Biblioteca Apostolica Vaticana, p. 85
- © Bibliothèque inguimbertaine et Musée de Carpentras, p. 84
- © Cathédrale de Narbonne, p. 87
- © Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa, p. 101
- © Fotografia di Paolo Robino. Archivi dell'Assessorato Istruzione e Cultura della Regione autonoma Valle d'Aosta – fondo Catalogo beni culturali. Su concessione della Regione autonoma Valle d'Aosta, p. 127
- © Gaël Favier, p. 79, 88, 90
- © Iris Bautista, p. 116, 118, 119
- © Jochen Schaal Reichert, p. 86
- © Michel Feugère, p. 54, 56, 61
- © Museu Episcopal de Vic, p. 127, 137, 139, 140, 142, 143, 144, 145
- © Museu Episcopal de Vic, fotògraf: Francesc Tena, p. 107
- © Museu Episcopal de Vic, fotògraf: Raimon Graells, p. 66
- © Museu Episcopal de Vic-Michel Feugère, p. 53, 59
- © Richard L. Feigen & Co., p. 38
- © Saint-Denis, La Plaine, I.F.R.O.A./ Vanneste Ghyslain, p. 81
- © The British Library Board, p. 99
- © The Metropolitan Museum of Art, p. 31
- © Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, p. 98
- © X Regio, p. 83, 84, 89