

FRANCESC FITÉ I LLEVOT

Universitat de Lleida

JAUME HUGUET EN EL PANORAMA DE LA PINTURA CATALANA DEL SEGLE XV

Quan neix Jaume Huguet, cap al 1414-1415, Catalunya i molt especialment Barcelona viuen encara un moment d'un cert esplendor que de cap manera hem de considerar, després de les aportacions de JAUME VICENS VIVES i PIERRE VILAR, de vertaderament optimista, car la gran crisi catalana es començà a gestar en el segle XIV, a partir de 1333 —«lo mal any primer»— i la pesta de 1348, que suposà l'inici d'una davallada demogràfica que hauria de sumar-se a les moltes causes que potenciaren aquesta crisi, en el fons



Jaume Huguet, *Frontal d'Altar. Sant Marc dels Sabaters de la Catedral de Barcelona*. C.1455 (Mus. Louvre).

de la qual es trobava sense cap mena de dubte el greu problema agrari dels remences.

És interessant de remarcar-ho, perquè coincideix aproximadament amb la data de naixement d'un altre gran pintor italià, Piero della Francesca, que hom situa entre el 1415 i el 1420. A més a més, curiosament, tots dos vindrien a viure els mateixos anys, car moren el 1492, i tanmateix, són exponents o millor protagonistes de cultures figuratives diferents, malgrat el veïnatge i els vincles que tradicionalment han lligat Catalunya amb Itàlia. Pensem, per exemple, en Ferrer Bassa, que podem considerar com el primer pintor gòtic català, importador en la primera meitat del segle XIV de les formes «giottesques» que imperaven a Itàlia: igualment en la importació d'objectes artístics italians de luxe, donada la fama i el prestigi de què gaudien, com les famoses arquetes i altres peces mobles sorgides del taller dels Embriachi de Firenze i, posteriorment, Venècia; fins i tot en els artistes que vingueren a treballar al nostre país, com els orfebres que documentem instal·lats a Barcelona, València i Perpinyà cap al 1313: ho advertim en obres tan conegudes com el sepulcre de Santa Eulàlia (catedral de Barcelona) o el sepulcre de l'arquebisbe Joan d'Aragó de la catedral de Tarragona.

Per bé que no hi retornarem, caldrà tenir en compte aquestes consideracions, perquè no hi ha dubte que els «italianismes» foren una base fonamental en la constitució de l'*escola gòtica catalana de pintura*, si és que se'ns permet emprar aquest terme. En l'època d'Huguet, però, aquest fenomen no és tan clar; durant el quatre-cents, Catalunya i Itàlia viuen cultures visuals diferents. En paraules del Dr. GARRIGA, podríem afirmar que Piero i Huguet són representants de dues actituds i comportaments oposats pel que fa a la concepció i la construcció espacials del quadre. Piero della Francesca es formà en el sí d'una tradició intensament preocupada pels problemes espacials, que es remunta a la mateixa època de Giotto i que suposà l'elaboració d'una consciència teòrica que desembocà en la invenció de la «perspectiva». Brunelleschi i Alberti són exponents teòrics de la nova ciència artística, de la qual Piero fou fervent seguidor, aportant-hi el tractat *De perspectiva pingendi* (1472-1475), del qual extraïem aquesta idea: «Una pintura no és sinó la demostració de com disminueixen els cossos i les superfícies. Considero necessària la perspectiva que distingeix proporcionalment unes dimensions d'unes altres, ja que és una veritable ciència»; veritable manifest teòric, podem afirmar, de com entenia la pintura. El seu tractat, si més no, ratifica la veritat objectiva del mètode propugnat per Brunelleschi i Alberti, que aquí no podem exposar a bastament, però que tots coneixeu perquè segurament l'heu emprat a través de la pràctica del dibuix o la pintura.

En la tradició del quatre-cents català, en què es formà Huguet, en

canvi, la resolució i la composició espacial del quadre parteixen d'altres principis, que beuen de concepcions d'ascendència nord-europea –flamenca principalment–, de caràcter empíric, al marge de les esmentades teoritzacions italianes, que no s'imposaran plenament a Europa fins l'època de Dürer, com a mínim.

Cal deixar ben clars els principis sobre els quals es fonamenta la pintura d'aquesta època, brillantment exposats per primer cop en les seves línies generals per PANOFSKY. En el context del naturalisme pictòric europeu en el qual es mou la nostra pintura, el pla del quadre es pressuposa superfície i receptacle d'imatges, sense tenir en compte l'espectador, a diferència de la pintura italiana; el quadre s'entén com un mirall que ocupa el lloc de l'ull i que reflecteix la realitat objectiva que se li proposa, sense necessitat de l'observador exterior que pressuposa la pintura italiana en emprar la «perspectiva». En comptes de la finestra italiana que projecta la visió subjectiva d'un individu emplaçat en un punt específic, es dona aquesta mena de visió-mirall de la realitat. És evident que el que triomfarà a Europa amb el temps serà la nova teoria italiana i no els principis seguits per Huguet, ancorats en la visió medieval, i aquesta influirà decididament la nostra forma de copsar la realitat; ha fet falta l'art modern, la pintura de Picasso en primer terme, com ens remarcava en una conferència que sobre el tema pronuncià l'any 1938 FRITZ SAXL, per plantejar nous enfocaments, i fins i tot reactualitzar els emprats en l'època medieval que ens ocupa.

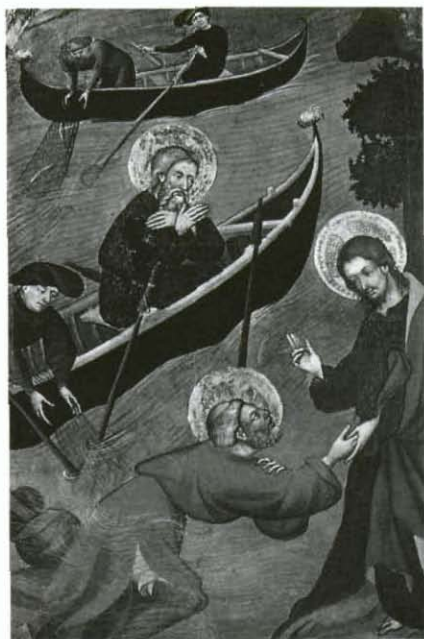
Per descomptat que aquesta forma de composició nòrdica no necessita la càrrega teòrica italiana, per la qual cosa la composició pictòrica esdevé un mer artífici que pot permetre reflectir algunes imatges o fragments d'imatges distintes i resoldre així el quadre com un complex d'agregats. Huguet es mantindrà, com veurem, dins d'aquests pressupòsits propugnats per la pintura flamenca i esdevinguts norma a tot el nord d'Europa, on s'anteposarà si més no l'esperit artesanal i una visió més plural de la realitat; en la seva obra no trobarem innovacions en aquest camp; però sí un depurament d'aquestes normes esdevingudes fórmules d'ofici, de les quals Huguet sabrà extreure'n el màxim d'eficàcia òptica. Centrant-nos ja de ple en la pintura catalana del segle XV, hem d'advertir que Huguet s'hi inscriu com a darrer gran representant i alhora com a exponent preclar de les tendències que dominaren les acaballes del segle XV, al llindar de la nova època que s'endegà amb el segle XVI, coincidint amb la introducció de l'humanisme.

Obviarem parlar aquí dels inicis de l'escola, que cal situar en el segle XIV, a partir bàsicament de l'obra de Ferrer Bassa i els seus seguidors, quan penetren igualment els estils que floreixen principalment a Florència, Bolonya i Siena.

El quatre-cents s'endega sota un nou signe: el gòtic internacional. Una etapa brillant de la cultura occidental, sobretot en el camp de l'orfebreria, la pintura i la miniatura, la qual s'estén des del final dels anys vuitanta del segle XIV fins a mitjan segle XV. Es tracta d'un estil de perfils poc precisos que obeeix sobretot a un cert clima que es respirava en ambients cortesans, en els quals grans nobles o reis mantenien un alt protagonisme com a patrons i promotors. El seu refinament i exquisitesa, el gust per l'estrany i l'exòtic i fins l'extravagant es reflecteixen en l'art que promouen, en un temps que fins i tot les modes aconseguen un alt grau de fantasia i les festes es prodiguen amb uns mateixos signes de luxe i vistositat.

En aquest sentit, podem analitzar en les arts del color aquests valors, a través d'harmonies cridaneres, brillants i contrastades en les quals el dibuix esdevé delicat i expressiu i la taca de color es combina amb els seus ritmes cal·ligràfics, torts i extremadament mòbils. Podem parlar molt bé d'un art de la cort i per als cortesans en una època de crisi i declivi de l'Edat Mitjana, però no mancada de vitalitat cultural. ANNA EÖRSI se'n fa ressò i assenyala com alguns dels factors d'aquesta crisi, entre la fi del segle XIV i l'inici del XV, afavoriren el seu sorgiment, advertint en paraules de KRAUTHEIMER, que no es tracta ni d'un declivi, ni d'un darrer floriment, sinó més aviat de la resurrecció romàntica de l'Edat Mitjana.

En els regnes peninsulars, paradoxalment, el gòtic internacional serà més important entre les burgesies de Catalunya i de València que en el sí de l'aristocràcia castellana, i serà més rellevant la pintura sobre taula que la miniatura, a l'inrevés del que succeeix al nord d'Europa. Amb això no pretenem afirmar que la miniatura fos marginada, solament remarcar la major importància de la pintura sobre taula. Com en el cas d'Europa, existiren nobles que feren comandes; els monarques catalans d'aquesta època, Pere el Cerimoniós, Joan I i Martí l'Humà estaven imbuïts d'aquesta cultura cortesana i cavalleresca. Especialment Joan I, que a més estava casat amb Violant de Bar, emparentada amb el duc de Berry, un dels nobles promotors del nou estil en el camp de la miniatura. Coneixem per la seva correspondència les comandes de llibres efectuades i trameses. A més tenim el testimoni d'artistes foranis treballant a la nostra terra, com el Joan Melec que documentem actiu a Sant Cugat del Vallès. També s'ha apuntat el contacte d'artistes catalans amb el nord d'Europa; concretament, Rafael Destorrents, un dels millors miniaturistes del nostre país, autor del missal de Santa Eulàlia (catedral de Barcelona), es creu que rebé alguna formació en la seva joventut al nord d'Europa. JOSEFINA PLANAS té el convenciment que fou el veritable introductor al nostre país dels corrents internacionals i no Lluís Borrassà, com generalment s'ha dit. Aquest missal es realitzà cap al 1403 i hi destaca la gran minia-



Lluís Borrassà, *Vocació de St. Pere*. Retaule Major de St. Pere de Terrassa. C. 1411-1413 (Sta. Maria de Terrassa).

tura del Judici Final, equiparable a les millors realitzacions europees, com poden ser les obres dels germans Limburg.

Així i tot, l'artista més destacat en la primera fase del gòtic internacional fou Borrassà, documentat entre el 1379 i el 1424; se'l considera el principal representant de la primera generació del gòtic internacional a Catalunya. Fou el pintor, cal dir-ho, que rebé més encàrrecs, si ens atenim al gran nombre de documentació existent, que ens permet comptabilitzar un total de gairebé cinquanta contractacions de retaules, dels quals tot just s'en conserva una tercera part. A través d'aquesta documentació, ens podem fer una idea de quina era la situació d'un artista que gaudia d'un cert prestigi, proveït d'un taller ben organitzat i d'esclaus per ajudar-lo, com el Lluc alguns cops esmentat. També ens informen de la seva clientela –conformada gairebé exclusivament per confraries, gremis, parròquies i alguns eclesiàstics– majoritàriament barcelonina. En la magnífica anàlisi duta a terme pel Dr. YARZA sobre la situació del pintor a Catalunya entorn del 1400, es col·loca Borrassà com a exemple de l'artista de fama, a partir de les notícies exhumes pel Sr. MADURELL, al qual debem tantíssima documentació publicada sobre l'art català medieval, especialment sobre la pintura.

Malgrat els seus indubtables dots, palesos ja en les obres inicials,

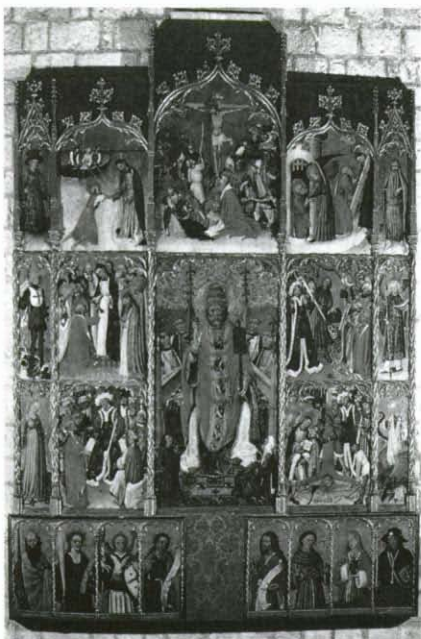
Borrassà caurà, com altres artistes –Martorell, Huguet, etc.– en una producció de taller monòtona, i repetirà amb millor o pitjor encert tot un repertori de fórmules establertes en un començament. Entre les primeres obres, cal remarcar el retaule que se li atribueix de la Mare de Déu i sant Jordi de l'església de Sant Francesc de Vilafranca del Penedès; el 1402 li documentem, per altra part, el retule de Copons, dedicat a la Mare de Déu –es tracta de la primera obra documentada. Com a obres més conegudes, podem destacar els retaules de Sant Pere de Terrassa i de Santa Clara de Vic, en els quals pot advertir-se, en els personatges de les escenes, certa connexió amb els sorgits del taller dels Serra, lliurement interpretats i manifestant més l'herència italiana que el pròpiament internacional.

Borrassà, amb pocs mitjans, es mostra un bon narrador d'històries. Resol bé i de forma prou peculiar els cromatismes, que destaquen per sobre de les consideracions de construcció espacial de les escenes, donat que no sembla interessar-li, ja que els fons no tenen profunditat, doncs li veiem emprar el subterfugi prou conegut de llançar-los cap a la part superior de la composició. Ambdós retaules es realitzen entre el 1411 i el 1415.

Després de Borrassà, a Barcelona l'artista més notable fou Ramon de Mur, ciutadà de Tàrraga i autor dels retaules de Guimerà (Museu de Vic; realització c. 1402-1412) i de Vinaixa (Museu Diocesà de Tarragona; realització c. 1420). Destaquem en el retaule de Guimerà el bon ofici i els cromatismes, així com la cura en la realització, que contrasta amb l'obra més tardana de Borrassà, molt més descurada.

Bernat Martorell (1400-1452) succeeix Borrassà i esdevé l'artista més significatiu del que hem convingut a anomenar segona etapa del gòtic internacional o internacional tardà, en expressió del Dr. YARZA, que es perllongarà fins a meitat del segle XV, coincidint amb la penetració de noves fórmules d'inspiració flamenca que caracteritzaran l'etapa tardana de la nostra pintura.

Barcelona, malgrat les crisis, seguirà mantenint la importància d'antuvi i marcant les pautes en el panorama de la pintura catalana, i Martorell, amb el seu taller, prendrà la importància i el prestigi que havia posseït Borrassà, fins i tot en major mesura, aclaparant clientela, sobretot barcelonina. S'ha dit que es formà, precisament, en el taller de Borrassà, cosa que no sembla pas massa versemblant, entre d'altres consideracions perquè apareix el seu estil molt més evolucionat. Sens dubte, es tracta del més refinat i exquisit dels pintors catalans, amb un dibuix de tècnica molt precisa i acurada; creador de tota una tipologia de rostres molt característics que en l'esdevenidor ja no abandonarà. Hem de dir, però, que fou un artista en certa forma conservador, potser perquè s'incorporà tard a l'ofici, i sovint amb una obra



Bernat Martorell, *Retaule de St. Pere de Púbol*.
C. 1442 (Seu de Girona).

de baixa qualitat, donades les seves possibilitats. Les causes són les mateixes que podríem adduir per qualsevol altre artista de l'època: la pressa amb què els clients exigien els treballs en els contractes, el gran nombre de comandes a les quals sovint calia afrontar, el caràcter artesanal de la feina, les males retribucions, així com l'augment de la mesura dels retaules.

Una de les seves millors obres segueix essent la taula del sant Jordi que es guarda al Museu «Art Institut» de Chicago, executat cap al 1440, que és part d'un retaule que es completa amb les taules del Louvre, amb escenes de la seva vida. Com en cap altre, ens mostra els seus grans dots i les qualitats cromàtiques i de dibuix, com a exponent preclar del gòtic internacional. El Dr. YARZA considera l'obra inspirada en les *Hores de Boucicaut* (Museu Jacquemart-André, París); no hi ha dubte que en aquesta taula es manifesta la seva altra faceta, la de miniaturista. Altres retaules que són mereixedors de destacar-se són el de la Transfiguració de la catedral de Barcelona, amb un bancal d'excel·lent factura, i el tan conegut de Sant Pere de Púbol (Museu d'Art de Girona), l'única obra documentada a partir de la qual va poder atribuir-se-li el retaule esmentat de sant Jordi.

Altres centres que destaquen a més de Barcelona, on advertim produccions d'un cert relleu: Girona, on Pere Freixas documentà no fa gaires



Jaume Ferrer II, *Retaule de la Paeria* (taula central), C. 1444-1447.

anys Joan Antigó, un pintor interessantíssim que ha pogut estudiar-se a través del retaule de Banyoles, veritable peça mestra del gòtic internacional, i el d'Empúries. Com a artista és perfectament comparable als millors artistes barcelonins, perquè manifesta una formació que es remunta als Serra i palesa un gran coneixement de l'estil internacional. A Lleida, els Teixidor i els Ferrer tendiran a concretar una escola que sembla perllongar-se fins a la fi del segle XV. L'estudi d'aquests pintors és problemàtic en relació amb les hipòtesis plantejades per POST I GUDIOL, ara començades a revisar pel Dr. Yarza i la Dra. ROSA ALCOY. També sembla que comença a prendre relleu un artista força documentat, però sense obra atribuïda, fins ara considerat pont entre l'etapa italianitzant i la de l'estil internacional; ens referim a Pere de Valldebriga, que en un cert moment hauria sojornat a Lleida.

Abans de penetrar de ple en la segona meitat del segle XV, en la qual la crisi assoleix el seu punt àlgid en desembocar en una devastadora guerra civil que es perllongà durant deu anys, volem fer un nou incís per remarcar el corrent flamenc, donada la importància que assoleix arreu d'Europa i la repercussió que sobre la nostra pintura va tenir. Per a la pintura i el seu esdevenidor, és evident que foren importants les novetats aportades pel Renaixement italià, però també les aportades pel món flamenc, si ens remun-

tem a l'art ja plenament madur desenvolupat per Robert Campin i els germans Van Eyck, especialment del Jan, nascuts entorn del 1400, famosos per l'ús de la pintura a l'oli, que amb ells perfeccionà la seva tècnica fins a cotes mai aconseguides. Cal precisar en aquest sentit, que no foren els flamencs els inventors de la pintura a l'oli, com sovint s'havia dit, sinó els desenvolupadors i perfeccionadors de la tècnica.

En el nostre país, el primer introductor significatiu del corrent flamenc fou Lluís Dalmau, sense que el seu art tingués gaire ressò. Entre 1443 i 1445 pintà la famosa taula de la Mare de Déu dels *Consellers* (Museu d'Art de Catalunya), quan feia temps que coneixia l'art flamenc, ja que el 1431 havia viatjat a Flandes, on va poder entrar en contacte, a Bruixes, amb Jan van Eyck, si tenim en compte que els àngels del retaule esmentat semblen directament inspirats en els del políptic del *Corder* (Sant Bavon, Gant), que data del 1432, mentre que la Mare de Déu ens recorda la del retaule del canonge Van der Paele (Museu Comunal de Bruixes), que data del 1436. Caldria suposar que Dalmau veié en el taller de l'artista aquest retaule, en procés d'execució, o una obra semblant, donada la cronologia d'execució. Encara hi ha qui compara la santa Eulàlia del retaule de Barcelona amb una de les marededéus de Petrus Christus, el més destacat deixeble de Jan.

Així doncs, Dalmau introduí al nostre país l'art dels flamencs, no tan planer en la seva resolució, ja que sovint s'ha parlat de traducció directa, si ens fixem en el sant Boi de Sant Boi de Llobregat, que se li documenta entorn del 1448. Cal puntualitzar, però, que el corrent flamenc no cuallarà mai de forma plena en el nostre país; la primigènia tradició italiana i la internacional, que marca el punt àlgid de la nostra pintura gòtica, posseiran un pes en el que podem ja denominar tradició catalana, que impedirà tota gran innovació en aquest sentit. En l'obra d'Huguet, en la seva etapa final, fins i tot podem parlar de recessió, una recessió que queda apuntada també per P. VILAR en el pla polític, en parlar de Catalunya en relació amb els grans conflictes entre els partits de la Biga i la Busca i l'estagnament que suposà l'aferament de la noblesa als seus drets i privilegis de casta, sense que es pogués dur a terme la reforma agrària.

Jaume Huguet (1414-1492) se'l considera hereu de Martorell. En els seus inicis és indubtable que manté quelcom de l'internacional, però mostra també un cert coneixement de l'italià i fórmules evidents assumides de l'art flamenc, potser a través de Dalmau. Com veurem, es tracta d'una personalitat complexa o potser millor polifacètica en la seva peculiar forma d'assimilar l'art del seu temps. Va néixer a Valls i residí un cert temps a Tarragona; se li creu també una estada a Saragossa i alguns viatges. El 1448, però, s'estableix definitivament a Barcelona, on residirà fins a la seva mort el 1492.

Podem ben bé afirmar que la seva activitat coincideix amb l'etapa de major crisi de la ciutat; la seva clientela seguirà essent majoritàriament la burgesia: els gremis i les confraries, que després del 1453 aconsegueixen cotes altes de poder dins la ciutat. El seu èxit continuat l'obligarà a tenir un taller ben organitzat, fins i tot durant els moments més greus de la guerra.

L'estil d'Huguet esdevé precoçment madur i no s'entén la davallada que s'hi adverteix, si no és a partir del paper que pren cada cop més l'obra de taller, com hem apuntat ja en els casos de Borrassà i de Martorell. En el tractament de l'espai s'avança a Martorell i aplica la perspectiva empírica esmentada, o intuïtiva, com la defineix el Dr. YARZA, d'arrel flamenca, gairebé coincidint amb l'arribada de Dalmau a Barcelona. El perquè no avança en aquestes línies innovadores en la producció més madura és una incògnita que mai no descobrirem. És ben evident que contrasta amb un Bermejo, de formació directament flamenca, ben assimilada i amb un estil força personal, que per altra part executa a Barcelona una de les seves millors obres, la *Pietat* del canonge Desplà (1490; Museu de la Catedral de Barcelona). En aquest sentit, se'l pot definir d'involucionista, per mantenir-se en unes pautes que esdevenen fins i tot arcaïtzants en la darrera etapa.

Entre les obres de la primera producció que se li atribueixen, s'hi situa com a més destacada el *Sant Jordi amb la princesa* del Museu d'Art de Catalunya (c. 1443-1446), que destil·la encara un cert gust internacional, a l'ensems que aplega un innegable to d'elegància i delicadesa. En la Mare de Déu del retaule de Vallmoll (Museu d'Art de Catalunya), que es considera també de la primera època, l'artista sembla atret per les fórmules flamenques i el seu dibuix dur, que aviat deixarà de banda pel més suau, refinat i expressiu heretat de Borrassà i Martorell, com pot veure's ja en l'Epifania de Vic.

Entre 1455 i 1460 durà a terme el retaule dels *Revenedors* (Museu d'Art de Catalunya), dedicat a sant Miquel, que restarà per acabar a causa de la guerra, com en el cas del conegudíssim retaule de sant Abdó i sant Senén de Terrassa, que fou encomanat el 1458 i no es finalitzà fins al 1460. Es tracta, si més no, d'una de les obres més significatives d'Huguet, on s'adverteix novament l'aliança d'elements del passat amb els nous, sota un clar esplaïament en el contingut de mentalitat i de recreació cavalleresca ja assumida per la cultura cortesana. Del període bèl·lic són també el retaule de sant Bernardí i de l'Àngel Custodi de la catedral de Barcelona i el de l'Epifania, encomanat pel conestable per a la capella reial de Santa Àgata del Palau de Barcelona –aquest retaule substituï l'executat per Borrassà. De després de la guerra, podem fer esment del retaule de Sant Agustí dels Blanquers, la taula central del qual ens apropa al *Santo Domingo de Silos* de Ber-



Jaume Huguet, *Epifania*. Retaule de la Capella del Palau Reial Major de Barcelona. C. 1464-1465.

mejo, malgrat advertir-s'hi una preponderant obra de taller. Sembla que hi col·laborà en l'execució un Vergós, tenint en compte que serà la nissaga dels Vergós la gran difusora del seu estil.

Com en l'obra madura d'Huguet, veiem abundar en la seva producció els gofrats daurats, amb pa d'or o amb corladures daurades, com ho advertim també en la pintura lleidatana; una circumstància que sovint s'ha vist com un dels trets arcaïtzants del nostre pintor, sense tenir sovint en compte que l'artista havia d'atenir-se a les demandes de la clientela, que li agradava l'ostentositat de l'or. Aquesta perpetuació dels fons d'or es mantindrà en molts artistes, com Joan Gascó i la seva nissaga, actius a Vic en les primeres dècades del segle XVI. No així en artistes de tant de relleu com el mestre de la Seu d'Urgell, que sembla perpetuar-se més enllà del 1500.

Per acabar ja, direm que en la zona gironina ens apareix com a més significada la família Solà, a la qual adscriu Gudiol les interessantíssimes taules de l'Anunciació de la catedral de Girona, de clara nissaga flamenca pel que fa als paisatges i l'arquitectura, mentre en el dibuix mostra una solidesa i una qualitat comparables a les d'Huguet. A les terres de Lleida podríem parlar encara de Pere Garcia de Benavarri, un artista de segona fila que va assimilar algunes de les aportacions apuntades en l'obra d'Huguet. El 1473

el documentem treballant a Lleida, des d'on devia realitzar altres obres per les contrades de la zona, tant catalanes com de l'àrea actualment aragonesa de la Franja; sembla que era nadiu de la vila de Benavarre, capital aleshores del comtat de Ribagorça.

BIBLIOGRAFIA

INTRODUCCIÓ HISTÒRICA

PIERRE VILAR, *Catalunya dins l'Espanya moderna*, Curial-Ed. 62, Barcelona, 1979.

CARME BATLLE, *L'expansió baixmedieval, segles XIII-XV*, vol. III d'*Història de Catalunya*, Ed. 62, Barcelona, 1989.

J. VICENS I VIVES, *Els trastàmars (segle XV)*, col. «Història de Catalunya, biografies catalanes», núm. 8, Ed. Vicens Vives, Barcelona, 1980 (2a Ed.).

SANTIAGO SOBREQUÉS i J. SOBREQUÉS i CALICÓ *La guerra civil catalana del segle XV*, Ed. 62, col. «Estudis i documents», núm. 21, Barcelona, 1987 (2a Ed.).

OBRES GENERALS

JOAQUÍN YARZA LUACES, *Baja Edad Media, los siglos del gótico*, col. «Introducción al arte hispánico», Ed. Sílex, Madrid, 1992.

Ibíd., *El arte gótico (II)*, col. «Historia del Arte», 20, Ed. Historia 16, Madrid, 1989.

Ibíd., *II. La Edad Media*, col. «Historia del arte hispánico», Ed. Alhambra, Madrid, 1980.

PETER i LINDA MURRAY, *El Arte del Renacimiento*, col. «El mundo del arte», 7, Ed. Destino, Barcelona, 1991 (Ed. angl. 1963).

L. CABEZAS, *La «perspectiva angular» y la introducción de la perspectiva artística en la España del siglo XVI*, «D'Art», 15, 1989, Univ. de Barcelona, p. 167-179.

A. DE MESA, *El «fantasma» del punto de fuga en los estudios sobre la sistematización geométrica de la pintura del siglo XIV*, ibíd., p. 29-50.

ERWIN PANOFKY, *La perspectiva com a «forma simbòlica» i altres assaigs de teoria de l'art*, col. «Clàssics del pensament modern», 38, Ed. 62-Diputació de Barcelona, Barcelona, 1987.

FRITZ SAXL, *Ciencia y arte en el Renacimiento italiano*, dins *La vida de las imágenes*, col. «Alianza Forma», Alianza Ed., Madrid, 1989, p. 104-115.

CENNINO CENNINI, *Tratado de la pintura, el libro de Arte*, Suc. de E. Meseguer Ed., Barcelona, 1979 (4a Ed.).

MILLAED MEISS, *La pintura en Florencia y Siena después de la peste negra*, col. «Alianza Forma», Alianza. Edit., Madrid, 1988.

J. WHITE, *Arte y arquitectura en Italia 1250-1400*, Ed. Cátedra, Madrid, 1988.

A. CHASTEL, *El arte italiano*, Akal, col. «Arte y Estética», Madrid, 1988.

ANNA EÖRSI, *La pintura gótica internacional*, Corvin, Impr. Egyetemi, Budapest, 1984.

MATHIEU HERIARD DUBREIL, *Valencia y el gótico internacional*, col. «Estudis Universitaris», 22, Ed. Alfons el Magnànim, València, 1987, 2 vols.

G. LLOMPART, *La pintura gótica en Mallorca*, Ed. Polígrafa, s. a., Barcelona, 1987.

JURGIS BALTRUSAITIS, *La Edad Media fantástica*, «Ensayos de Arte Cátedra», Madrid, 1983.

PINTURA GÒTICA CATALANA

J. GARRIGA, *Imatges amb «punt»: el primer ressò de la perspectiva lineal, en la pintura catalana vers 1490-1500*, «D'Art», 16, març 1990, Universitat de Barcelona, p. 59-79.

N. DE DALMASES I A. JOSÉ PITARCH, *L'art gòtic*, s. XIV-XV, col. «Història de l'Art Català», Ed. 62, Barcelona, 1984, vol. III.

J. GUDIOL RICART, *Pintura gòtica*, «Ars Hispaniae», Ed. Plus Ultra, Madrid, 1955, vol. IX.

PAU VERRIÉ, *La pintura*, a *Art català*, Ed. Aymà, Barcelona, 1955, vol. I, p. 381-414.

PERE FREIXAS I CAMPS, *L'art gòtic a Girona*, s. XIII i XV, col. «Monograf. de l'Institut d'Estudis Gironins», 9, Girona, 1983.

JOSEFINA PLANAS BADENAS, *El misal de Santa Eulalia*, Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar», XVI, 1984, p. 33-62.

ROSA ALCOY, *Pintures del gòtic a Lleida*, Ed. Col·legi Oficial d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Lleida, Lleida, 1990.

Thesaurus/Estudis. L'art als bisbats de Catalunya. 1000-1800, Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 1986.

Museu Diocesà i Comarcal de Solsona. Catàleg d'art romànic i gòtic, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1989.

J. GUDIOL I S. ALCOLEA BLANCH, *Pintura gòtica catalana*, Ed. Polígrafa, s. a., Barcelona, 1987.

La Seu Vella de Lleida. La catedral, els promotors i els artistes, segles XIII a XV (cat.), Generalitat de Catalunya (Departament de Cultura), Barcelona, 1991.

CHANDLER RATHFON POST, *A History of Spanish Painting*. Cambridge Massachusetts, Harvard University Press, 1958, vols. VIII-XI.

Millenium. Història i art de l'església catalana, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1989.

Catalunya Medieval, Olimpíada Cultural, Barcelona, 1992.