

ГОТИЧЕСКАЯ ЖИВОПИСЬ КАТАЛОНСКИХ ЗЕМЕЛЬ XIV—XV ВЕКОВ: ПРОБЛЕМА ЭВОЛЮЦИИ СТИЛЯ

Н. А. ДЯДЮНОВА

Московский государственный
университет имени М. В. Ломоносова,
119991, Россия, Москва, Ломоносовский
проспект, д. 27, корп. 4
ndyadyunova@gmail.com

NATALYA A. DYADYUNOVA

Lomonosov Moscow State University, 119991,
Russia, Moscow, Lomonosovsky Prospect, 27,
bldg. 4
ndyadyunova@gmail.com

DOI: 10.17323/3034-2031-2025-5-101-126

Аннотация

Представленная статья носит обзорный характер и охватывает ключевые этапы формирования традиции готического искусства на территории, находившейся в эпоху позднего Средневековья под контролем каталоно-арагонской короны. Это был период, когда самобытная пиренейская художественная традиция достигла наивысшего расцвета, сочетая местные направления с влиянием других школ европейского искусства. Готическая живопись каталонских земель развивалась на прочном фундаменте, сформированном искусством XIII века, и постепенно избавлялась от своего византийского наследия. К 1300 году византийская модель явно ушла в прошлое, монументальная живопись по-прежнему оставалась основным видом искусства, а алтарная живопись и иллюминация рукописей начали завоевывать популярность. Итальянская манера живописи на каталонской почве пережила бубонную чуму (1348), хотя такие художники, как Десторрентс, братья Серра, Вальдебрига и Льоренс Сарагоса, интерпретировали многие ее аспекты уже в новых живописных направлениях. В последние несколько десятилетий XIV века количество местных художественных мастерских и живописных центров резко увеличилось. Статья носит обзорный характер, это первая в отечественной историографии попытка систематизации многообразия памятников каталонской живописи, а также их классификации в соответствии с основными художественными школами и этапами развития готического общеевропейского искусства.

Ключевые слова: Каталония, Валенсия, Майорка, готика, интернациональная готика, алтарная живопись

gothic painting
of the catalan lands
of the XIV—XV centuries:
the problem of style
development

Для цитирования:

Дядюнова Н. А. Готическая живопись каталонских земель XIV—XV веков: проблема эволюции стиля // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art & Design. № 5 (1/2025). С. 101–126

Abstract

The author of this article highlights the problem of the development of Gothic painting in the Catalan lands of the XIV—XV centuries. The article is of an overview nature and covers the key stages of the formation of the tradition of Gothic art in the territory that was under the control of the Catalan-Aragonese Crown in the late Middle Ages. It was a period when the distinctive Pyrenean artistic tradition reached its climax, combining local traditions with the influence of European art, including Italian Trecento painting, Franco-Flemish court painting and international Gothic art. The Gothic painting of the Catalan lands developed on a solid foundation formed by the art of the 13th century, and gradually got rid of its Byzantine heritage. By 1300, the Byzantine model was clearly a thing of the past, and monumental painting was still the main art form, while altarpiece painting and manuscript illumination began to gain popularity. The reign of Jaume II in the second quarter of the 14th century became the golden age of Catalan Gothic and a fundamental period for the subsequent painting tradition. For example, the workshop of Ferrer Bassa, who was familiar with the legacy of Giotto and his Tuscan colleagues, received commissions from the royal court. The Italian style of painting on Catalan soil survived the Black Death (1348), although artists such as Destorrents, the Serra brothers, Valdebriga and Llorens Zaragoza interpreted many of its aspects in new artistic styles. In the last few decades of the 14th century, the number of local art workshops and painting centers increased dramatically. The article is an overview, the purpose of which is the first attempt in Russian historiography to systematize the diversity of monuments of Catalan painting, as well as their classification in accordance with the main art schools and development stages of Gothic European art. It should also be noted that there is a connection between these stages and various external sources of influence that contributed to the formation of a unique artistic language of the Catalan-speaking lands, which allows us to reconstruct the ways of origin of this national school and deserves independent research later.

Keywords: Catalonia, Valencia, Mallorca, gothic painting, international gothic style, altar painting

Переход от романского искусства к готическому происходил в испанской живописи довольно плавно и поступательно. То, что мы могли наблюдать в этот период и с чем мы традиционно ассоциируем готическую живопись средневековой Испании, представляло собой некое развитие предшествующих романских стилистических приемов в сочетании с различными внешними влияниями, в первую очередь французскими и итальянскими, а также с ловким использованием декоративных мотивов стиля мудехар. Несмотря на сохранение некоторых архаических пережитков романского периода, догматика и строгий характер готической живописи смягчаются благодаря возросшему интересу к чувственному миру, гуманизации представленных на алтарях образов и тщательному воссозданию многообразия природы. После периода своеобразной адаптации, когда романика еще продолжала уживаться с новыми тенденциями, устойчивая готическая традиция стала соединяться с довольно оригинальной, самобытной живописью Пиренейского полуострова, которая стала постепенно распространяться на разные региональные школы, крепла и вступала на свой собственный уникальный путь. Историю развития готической живописи в Каталонии делят на четыре основных этапа: линейную готику, или т. н. французскую готику (XIII–XIV веков); италоготику, или период итальянизации (XIV век), предполагавшую влияние византийских образцов; интернациональную готику (XIV–XV веков) и фламандскую готику, или готику фламандского происхождения (XV век) [Rosa Alcoy, 1998, pp. 136–348]. Такой вариант периодизации, предложенный Розой Алкой, представляется наиболее релевантным в отношении памятников каталонского искусства, так как отражает специфику развития готического искусства на Пиренейском полуострове, находящегося на периферии по отношению к другим центрам готики.

В рамках статьи мы сосредоточимся на живописи периода второй линейной готики, который являет особое направление в рамках стиля и берет начало около 1300 года. Тем не менее интересно, что во второй четверти XIV века Феррер Басса — каталонский художник, обученный новым методам живописи XIV века, созданным Джотто и другими итальянскими мастерами, выразил в своем творчестве уважение к национальному искусству начала XIII века. Так, пиетет перед каталонской живописной традицией заметен, например, в миниатюрах Большой Кентерберийской псалтири (Ил. 1), которая была привезена вскоре после ее создания в барселонский скрипторий и завершена мастером Феррером Басса. [Montserrat Pagès, 2012, pp. 287–308]. После того как мы сосредоточимся на периоде итальянизирующего искусства, распространившегося на Пиренейском полуострове под влиянием Басса, мы затем рассмотрим феномен ранней интернациональной готики — сложной художественной традиции, которая не только впитала в себя предыдущие живописные формулы, но и находилась в тесной связи с более северными европейскими школами.

С точки зрения географии, на наш взгляд, будет интересно рассмотреть формирование готической живописной традиции на примере каталонского материала, а также памятников, относящихся к каталоноязычному региону,



Ил. 1
Феррер Басса. Большая Кентерберийская псалтирь.
1330–1340-е. Национальная библиотека Франции,
Париж

то есть Валенсии, Майорке и т. д. Каталония, будучи обособленной от арабов, начиная с VIII века, так называемой Испанской маркой и оставаясь независимой от основной части полуострова, не испытала на себе сильного воздействия исламской изобразительной традиции и сохраняла тесные культурные, политические и экономические контакты с французскими, итальянскими и византийскими землями, благодаря чему Каталония стремительнее других областей Испании, находившихся в изоляции, развивала собственную уникальную национальную школу живописи, где внешние влияния гармонично сливались с местными традициями. Учитывая долгую и турбулентную историю живописной школы этого региона, неудивительно, что именно каталонские земли стали благодатной почвой для принятия, адаптации и демонстрации основных тенденций и стилистических черт готического искусства, которые именно отсюда пустили свои корни по всей Испании.

Линейная готика (*gòtico lineal*) — период, когда живопись каталонских земель была наиболее открыта к внешним влияниям: в это время активно укреплялись связи с Северной Европой, через которую в Каталонию проникали наиболее устойчивые готические стилистические черты, а также с окситанскими землями, Арагоном и Наваррой. Линейная готика демонстрирует нам богатую, разнообразную художественную реальность, которая охватывает большую часть XIII века и даже простирается на первые десятилетия XIV века. Несмотря на определенную преемственность, временной интервал, отведенный линейной готике, позволяет нам выделить несколько подэтапов: ранняя линейная готика XIII века, связанная с постепенным отказом от византийских формул и отмеченная обращением к исторической тематике в выборе сюжетов; и более поздний период (вторая линейная готика), который примерно после 1300 года колебался между куртуазной эстетикой, очень характерной для северной готики, а также стремлением к объемности фигур и созданию новых концепций пространства с сопутствующим совершенствованием предшествующих живописных техник, свойственных итальянским образцам [Rosa Alcoy (coord.), 2005]. Каталония продолжала поддерживать диалог с южным миром, но именно северные веяния наиболее ярко выразились в живописи 1300-х годов.

Готическое искусство XIV века изобилует разнообразием памятников и живописных экспериментов мастеров, что выразилось во всех формах живописи, особенно в настенных росписях, которые заполняли практически все архитектурное пространство внутри церкви, но постепенно были вытеснены большими алтарными картинами. Интересно, что именно королевские заказы оказали наибольшее влияние на сложение нового готического стиля в этом регионе. Во время правления короля Арагона и Валенсии Хайме II Справедливого (1291–1327), который состоял в браке с Бланкой Анжуйской, на территорию каталонских земель через Францию и Англию начали проникать некоторые северные традиции. Нельзя не отметить, что эти пришедшие извне представления неизбежно были быстро адаптированы к средиземноморскому художественному контексту ввиду очевидной конкуренции этих



Ил. 2
Росписи церкви Сант-Думенек де Пучсерда. 1330–1340. Жирона, Каталония

тенденций с продолжавшими проникать сюда итальянскими и византийскими образцами. Так, эти традиции проявились, например, во фрагментарно сохранившихся росписях в церкви Сант-Думенек де Пучсерда, содержащих как житийные сцены, посвященные наиболее почитаемым средневековым святым (Святому Петру-Мученику или Святому Бонавентуре), так и светские, орнаментальные и архитектурные мотивы (Ил. 2). Связь с Лангедоком и Провансом проявляется в великолепных витражах в восточной части кафедрального собора Барселоны, которые были выполнены во времена епископа Понса де Гуальбы (1303–1334) и демонстрируют поразительное сходство с искусством Тулузы.

Примерно после 1300 года Майорка и Каталония стали еще более восприимчивы к влиянию итальянских образцов. Так, например, на Майорке есть выдающийся памятник алтарной живописи, связанный с монастырем Санта-Клара и посвященный Страстям Христовым и францисканским темам: эта работа имеет римские стилистические корни, напоминая среди прочего некоторые фрески верхней церкви Сан-Франческо в Ассизи. Таким образом, линейная готика представляет собой уникальный период в искусстве Пиренейского полуострова, который характеризуется разнообразными художественными экспериментами, часто приводящими к стилистической или иконографической «гибридизации». Поэтому мы не можем не упомянуть все многообразие стилистических направлений в итальянской живописи, включая тенденции, альтернативные открытиям Джотто и его коллег, которые проявились в традиционном искусстве школ Чимабуэ, Меммо ди Филиппуччо и Дуччо ди Буонинсенья [Rosa Alcoy, 2007, pp. 658–676]. Это, должно быть, одна из причин, по которой традиции Джотто пришли сюда поздно и завоевали каталонские земли, как мы увидим, лишь в третьем десятилетии XIV века.

Стилистическим и иконографическим богатством были также отмечены памятники книжной миниатюры. Так, например, еврейский текст «Золотой Агады» из собрания Британской библиотеки был богато проиллюстрирован выдающимися миниатюристами линейной и итальянизирующей готики (Ил. 3). Эта рукопись представляет собой свод дворянских и королевских кодексов, включая книгу, написанную по заказу семьи Монткада, которая стала собственностью города Лерида и сейчас хранится в его ратуше. Также стоит упомянуть богатый образец рукописного текста (4670A, BNF), где представлены три значительные работы миниатюристов, одна из которых связана с главным автором «Золотой Агады».

В этом контексте важно отметить мастерскую линейной готики семьи Монткада из Лериды, отличающуюся оригинальным стилем, характеризующуюся деликатным, тонким рисунком и интересом к маргиналиям. В 1330-х и 1340-х годах новая итальянская культура оказала влияние на заказы семьи, а также на миниатюры других великих рукописей юридического характера, таких как *Llibre verd de Barcelona* и *Gratum's Decretum*. Не следует забывать, что Элисенда Монткадская вышла замуж за короля Арагона Хайме II и во время своего вдовства возглавила монастырь Клариссан



Ил. 3
Золотая Агада, fol. 14v. XIV в. Британская
национальная библиотека, Лондон

в Педральбесе, основанный в 1326 году. Этот монастырь является ключевой точкой отсчета для понимания развития итальянизирующей готической живописи.

Несколько алтарей, которые можно датировать первой четвертью XIV века, невелики по размеру, как, например, алтарь из Сан-Жауме-де-Фронтанья или алтарь Санта-Мargarита в Вилоби-д'Оньере, который на самом деле был создан для кафедрального собора Жироны. Не стоит и умалять важность монументальной живописи на протяжении всего этого периода, что можно отчетливо увидеть в церкви Сеу-Велья или Старом кафедральном соборе Лериды и кафедральном соборе Таррагоны, или в таких городах, как Валенсия, Перпиньян, Пучсерда, Арбос или Терраса, а также во дворцах и монастырях Барселонского графства. Некоторые памятники живописи на дереве, в частности, Епископское кресло из Сиксены (Епархиальный музей Лериды), также напоминают нам о разнообразии мастерских, что в данном случае указывает на некоторое влияние каталонской монументальной живописи. Два фрагмента алтаря из капеллы Тела Христова церкви Санта-Мария Вальбона-де-ле-Монж (Ил. 4–5), которые могут быть датированы периодом после 1330-х годов, являются результатом органичного слияния черт линейной готики с богатой итало-византийской художественной традицией, имеющей тосканские корни. Она была хорошо известна на Майорке и, вполне вероятно, также в Валенсии [Rosa Alcoy, 2007, pp. 658–676]. Эта же традиция, например, выражена в витражах в главных кафедральных соборах Каталонии (Барселоны, Жироны, Таррагоны), а также в росписях капеллы Онзе Миль Верджес в кафедральном соборе Таррагоны, посвященной истории святой Урсулы и одиннадцати тысяч праведных дев.

Традиция, которая имеет наибольшую стилистическую близость с пизанскими и сиенскими образцами и которой была не чужда связь с франко-фламандской живописью, наиболее ярко представлена на Майорке. Новая традиция, отмеченная сильным влиянием итальянского искусства, утвердилась на острове благодаря произведениям, созданным так называемым *Mestre dels Privilegis* («Мастером привилегий»). Этим названием характеризуют широкий круг анонимных мастеров, которые работали на Майорке в XIV веке. Несмотря на то что мы знаем имена отдельных художников, условно входящих в круг «Мастера привилегий», таких как Жуан Льюэрт, следует отметить, что этот художественный круг охватывает большое количество памятников Майорки (включая витражи, монументальные росписи, алтарную живопись, иллюминированные рукописи и т. д.), авторство которых все еще достоверно не установлено [Tina Sabater, 2009, pp. 355–364]. Этот стиль, представленный алтарями Санта-Эулалия (Ил. 6) и Санта-Китерия (Ил. 7) в кафедральном соборе Майорки, предположительно, отражал основные тенденции земель континентальной части каталонской короны, как мы можем видеть на некоторых фрагментах росписей из собора Нарбонны, а также, предположительно, из Перпиньяна и Монпелье. Произведениям после 1300 года, будь то фрески или росписные потолочные балки, должно быть, предшествовали живописные памятники как на религиозные, так и на



Ил. 4
Ретабль Тела Христова. Ок. 1335–1345. 108,8×222×8,7.
Национальный музей каталонского искусства,
Барселона

Ил. 5
Фронталь Тела Христова. Ок. 1335–1345.
106,5×223,2×9,3. Национальный музей каталонского
искусства, Барселона

светские сюжеты, подобные тем, что были созданы в Барселоне кругом мастеров, который носил обобщающее название «Мастер завоевания Майорки» (*Mestre de la Conquesta de Mallorca*) [Mònica MasPOCH, 2013].

В этот новый период политика каталонской короны в Средиземноморье способствовала обновлению изобразительного языка, основанному на прямом диалоге с итальянскими центрами. Майорка, Сардиния и Сицилия — все они служили мостами, укреплявшими традиционные художественные связи с итальянским миром или создававшими новые, особенно с Пизой и Неаполем. На поздних стадиях развития линейной готики произведения этого направления сосуществовали с произведениями, вдохновленными искусством Джотто и других итальянских художников, которым двор содействовал своими заказами. Феррер Басса, пожалуй, главная фигура в каталонском искусстве, послужившая своеобразным посредником в соединении старой традиции линейной готики и новых итальянских художественных приемов. В его окружении были и другие значимые художники, которые либо действовали параллельно и независимо, такие как Местре де л'Эскрива (мастер-переписчик) из Лериды, либо были тесно связаны с его мастерской, что приводит нас к таким художникам, как Арнау Басса, псевдо-Ферреру Басса, и Местре де Балтимор (Мастеру Балтимора) [Rosa Alcoy, 2003, pp. 107–127]. Определить границы художественных манер всех этих мастеров непросто, и до сих пор существуют различные теории относительно достоверности факта их бытия, а также точного круга памятников, приписываемых их авторству. Тем не менее мы можем утверждать, что Феррер Басса был главным каталонским джоттеском, привнесшим наследие Джотто на Пиренейский полуостров после своего путешествия в Италию. Вплоть до своей смерти в середине XIV века художник принимал многочисленные заказы от королей Альфонсо IV Милостивого и Педро IV Церемонного. Он был автором иллюстраций многочисленных рукописей (Большая Кентерберийская псалтирь, Часослов Марии Наваррской), а также росписей ключевых алтарей, которые были представлены в дворцовых капеллах Барселоны, Майорки, Перпиньяна, Лериды и Сарагосы. Безусловно, не стоит исключать того факта, что над созданием как алтарных преград, так и иллюминированных рукописей трудился не один мастер, а авторство стоит приписывать в целом мастерской Феррера Басса, но с точки зрения стиля, на наш взгляд, все же справедливо говорить о едином круге живописцев, подчиненных одному ведущему мастеру.

Среди скудных остатков алтарей, выполненных по королевским заказам, сохранились некоторые фрагменты, представленные в Лиссабоне и на Майорке и, предположительно, являвшиеся частью главного алтаря в капелле Святой Анны в королевском дворце Альмудайна на Майорке (Ил. 8). Именно эти памятники живописи стали краеугольным камнем в научном дискурсе, касаемом этой мастерской и ее круга. Должно быть, эти разрозненные фрагменты были частью большого алтаря, сегодня частично разрушенного, который Басса оставил незаконченным после своей смерти и который затем был завершён в мастерской Рамона Десторрентса (1358).



Ил. 6
Алтарь Святой Эулалии. Ок. 1350. Кафедральный собор, Ла Пальма-де-Майорка

На самом деле на протяжении многих лет это произведение ошибочно приписывалось авторству Рамона Десторрентса, что серьезно затрудняло также атрибуцию другого памятника круга Басса — алтаря Святого Марка (церковь Санта-Мария-де-Манреса) кисти сына мастера, Арнау Басса. По мнению каталонского искусствоведа Жузепа Гудиола, алтарь Святого Марка тоже необходимо приписывать авторству Десторрентса. Несмотря на то что было доказано (на основании обнаруженного архивного документа, датированного 1346 годом), что алтарь, находящийся сегодня в Манресе, был заказан барселонскими сапожниками сыну Феррера Басса и предназначался для часовни сапожников в кафедральном соборе Барселоны, на наш взгляд, стилистическая связь с королевским заказом во дворце Альмудайна ясно демонстрирует, что участие руки Басса в создании алтарного образа на Майорке было значительным [Rosa Alcoy, 2000]. Высокий уровень качества майорского алтаря демонстрирует непревзойденный талант мастера Феррера Басса, а также убеждает в том, что сын художника Арнау наследовал мастерскую своего отца и снискал в ней славу превосходного мастера алтарной живописи, руководя созданием алтаря Святого Марка.

Однако на протяжении многих лет единственной документально подтвержденной работой Феррера Басса оставался цикл росписей в капелле Святого Михаила в Педральбесе, впервые заказанный в 1343 году, но заверченный лишь в 1346 году [Rosa Alcoy, 2010, pp. 81–94]. Художественные особенности этих памятников монументальной живописи, созданных уже в конце карьеры художника, заставили некоторых искусствоведов отказаться от стилистических ассоциаций этих росписей с иллюминированными рукописями, созданными этой же мастерской, ведь с ними не было установлено ни одного ясного соответствия, даже хронологического [Millard Meiss, 1941, pp. 45–87]. К счастью, открытия, сделанные за последние несколько десятилетий, позволили нам пересмотреть эту точку зрения и включить работы Басса в широкий и разнообразный круг памятников, создаваемых в динамично развивающейся мастерской. Существует явная связь между росписями и алтарем, изображающим коронацию в Бельпуче, — произведением, имеющим итальянские аналоги и известным сегодня только по черно-белым фотографиям. Несмотря на то что алтарь со сценой коронации был создан неизвестным мастером, его можно рассматривать как ключевое произведение в перечне работ, приписываемых авторству Феррера Басса, вместе с его миниатюрами в Великой Кентерберийской псалтири или в Часослове Марии Наваррской в дополнение к сильно поврежденному алтарю Святого Павла, который, вероятно, был создан по заказу семьи Монткада, и нескольким другим произведениям, дошедшим до наших дней лишь фрагментарно.

Анализ творческого пути и манеры Феррера Басса приводит нас к основным итальянским школам, в первую очередь к тосканской. Не стоит опускать и тот факт, что стилистическое сходство с коронационным алтарем из Бельпуча привело к тому, что некоторые урбинские живописные памятники стали приписывать авторству Басса. Также важно отметить, что Джотто и его



Ил. 7
Алтарь Святой Китегии. Ок. 1351. Музей Майорки,
Ла Пальма-де-Майорка

коллеги активно работали в Неаполе примерно в 1328–1332 годах, как раз в тот момент, когда Басса совершил свою поездку в Италию [D. Thiébaud (ed), 2013, pp. 176–215]. Школа, которую мы условно называем школой Басса, создала яркий, узнаваемый образ каталонской живописи второй четверти XIV века. Такие работы, как алтарь Святого Иакова в монастыре Жонкерес в Барселоне (Епархиальный музей Барселоны), или алтарь Святого Марка, или Святого Аниана, или алтарь Святой Анны с Богородицей и младенцем из дворца Альмудайны (Национальный музей старинного искусства в Лиссабоне), дают нам представление о ключевых художественных образцах готического искусства, которые ценились наиболее высоко и которым подражали более поздние мастерские. Каталонский триптих, выполненный мастером из Балтимора, свидетельствует о том, что мастер, стилистически близкий мастерской Басса, вероятно, работал над завершением главного алтаря в церкви Санта-Мария-де-Поблет — великолепной работой, фрагменты которой сегодня хранятся в Национальном музее каталонского искусства в Барселоне (Национальный музей искусства Каталонии) и в Художественном музее Фогга в Кембридже. Этот проект, в свою очередь, должно быть, повлиял на декорацию знаменитого королевского пантеона, заказанную Педро IV Церемонным в XIV веке.

Смерть Феррера и Арнау Басса, вероятно, из-за бубонной чумы оставила серьезный пробел в истории каталонской готической живописи, который в первую очередь повлиял на развитие придворной живописи. Тем не менее фамилия Басса создала собственную школу и оставила после себя несколько активных учеников и последователей, что не позволяет нам говорить о радикальной приостановке этой традиции. Черная смерть 1348 года оказала сильное влияние на Европу и европейское искусство в целом. Помимо трагической кончины ведущих мастеров следует также отметить, что в связи с этими страшными событиями некоторые художественные тенденции пошли на спад, а новые взгляды на окружающую действительность стали неизбежно утверждаться. Так, например, охватившие умы художников предшествующего периода живописные эксперименты с пространством были прерваны, а им на смену пришла новая тенденция создавать более синтетические, абстрактные сцены, композиционно собранные таким образом, чтобы их суть быстро и ясно доходила до широкой публики [Millard Meiss, 1941, pp. 45–87]. Этот процесс ни в коем случае не отразился на сложности иконографических программ, позволявших разнообразить и усилить богослужение, но значительно расширил круг почитаемых святых. Этот путь не был лишен исключений, и тем не менее он придал большую насыщенность литургической и символической составляющей произведений за счет усилившихся повествовательных аспектов и накопленного визуального опыта в области репрезентации сакральных образов.

Мастерская Рамона Десторрентса продолжила работу с того места, на котором остановилась мастерская Басса, и мы уже знаем, что ей было поручено завершить несколько королевских алтарей. Десторрентс — мастер, сведущий во всех областях живописи, в связи с чем его творчество сложно



Ил. 8
Феррер и Арнау Басса. Алтарь Святой Анны. 1340–1358. Национальный музей старинного искусства, Лиссабон

отнести лишь к одному направлению [Rosa Alcoy, 2000, pp. 10–149], а его изобразительный язык, как правило, напоминал художественный язык первого поколения фамилии Серра, учитывая, что Пере де Серра действительно был подмастерьем в его мастерской между 1357 и 1360 годами. Бесспорно его участие в создании алтарного образа Альмудайны, хранящегося в соборе Барселоны, — пределлы или панели, посвященной святому Онуфрию. Возможно, работа была начата в мастерской Басса, однако закончена уже в мастерской Десторрентса вместе с несколькими богато иллюминированными рукописями, такими как «Бревиарий любви» из Лондона, и некоторым миниатюрам из Нарбонского понтификала. Это ключевые факторы, связывающие его работы с кругом памятников так называемого Местре де Рубио (Мастер Рубио). Он был автором большого алтаря, изображающего сцену Коронования Девы Марии из церкви Маре-де-Дей-де-Санта-Мария-ин-Рубио (Ил. 9). Живопись Десторрентса и его круга формирует оригинальный стилистический портрет мастерской, который отличался от стиля Серра и при этом сохранял преемственность с принципами школы Басса, положенных в основу национальной художественной традиции. Однако мастерская Десторрентса также демонстрирует проблески некоторой стилистической близости с Авиньоном и растущее влияние на каталонскую готическую традицию французских течений [Francesc Ruiz i Quesada, 2011, pp. 71–106]. В его работах мы не можем не отметить влияние мастера Маттео Джованнетти из Авиньона, а также блестящей школы художников и миниатюристов Парижа.

Придворная среда, должно быть, стала одним из вдохновляющих факторов для семьи Серра, когда они привели младшего брата, Пере, в мастерскую королевского художника Рамона Десторрентса. История создания мастерской, которая сформировалась вокруг Франческа Серра (1350–1361), остается не до конца ясной. Достоверно известен тот факт, что мастерская Франческа Серра могла принять заказ от Энрике де Трастамара, незаконнорожденного брата Педро I Кастильского, что сняло нагрузку на мастерскую Десторрентса и позволило им сосредоточить внимание на заказах для Педро IV Церемонного. Несмотря на отдельные эпизодические контакты с арагонской и каталонской коронами, в конечном итоге творчество мастерской Серра не было сосредоточено вокруг двора: работа этой мастерской, напротив, была более тесно связана с созданием алтарных образов для городских соборов, приходских церквей и монастырей [Rosa Alcoy, 1999–2000, pp. 21–54]. Жауме Серра (1358–1390) и Пере Серра (1357–1406 / 1358–1396) были самыми известными братьями, чьи личные достижения можно установить на основе обширных документальных записей. Алтарь Воскресения в Сант-Сепулькре в Сарагосе (1381) кисти Жауме, а также алтари с изображением Святого Духа и святых Бернарда и Варфоломея в Манресе кисти Пере (1394–1395) [Joaquin Yarza, 1993] позволяют нам оценить личный вклад этих художников в искусство последующей эпохи, уже выходящей за рамки работы мастерской. Алтарные образы, подобные тем, что находятся в монастыре Сиксена, посвященные святому



Ил. 9
Алтарь Коронования Девы Марии. Вт. четв. XIV в.
Церковь Санта-Мария дель Рубио

Стефану в Кастильяр-дель-Вальес и Гуальтере (Ил. 10), а также произведения, подобные тем, что были созданы для Тортосы, Сан-Кугат-дель-Вальес, Абелья-де-ла-Конка, Сан-Льоренс-де-Моруньс и, опять же, Сан-Сепулькре в Сарагосе, отмечены влиянием этой же мастерской. К той же традиции относится обширный круг памятников, к которому следует добавить ряд важных фрагментов произведений алтарной живописи, хранящихся сегодня в различных музеях и коллекциях, таких как панель из Палермо, Сиракуз и алтарь Благовещения Пресвятой Богородицы из Пинакотекки Брера в Милане, образ Христа и Девы Марии, найденный в Курульада (Музей епархии и Комаркаль-де-Сольсона), и алтарь, на котором представлен Христос перед Понтием Пилатом, хранящийся в Музее Вика, а также другие памятники алтарной живописи из собрания Музея Марисель в Ситжесе. Мы можем реконструировать историю развития этой художественной школы на основании достаточно большого количества произведений этого периода, которые свидетельствуют о стилистической последовательности и художественных амбициях этого периода.

Серра были не единственными выдающимися мастерами в Барселоне XIV века. Мы также должны упомянуть арагонского мастера Пере де Вальдебрига, предполагаемого автора алтаря Вознесения Господня или алтаря Святого Гавриила в кафедральном соборе Барселоны, который иногда приписывается Луису Боррасса. У Пере Вальдебрига, как известно, была мастерская в Барселоне, он стал заметным на каталонской художественной сцене после 1368 года и оставался активным вплоть до 1406 года. Его живопись, сформировавшаяся благодаря методам, противоположным школе Серра, распространилась до Льебды и Арагона и вновь заставила нас обратить внимание на влияние итальянских центров живописи, где без особых усилий происходило мягкое сближение с ранней интернациональной готикой, что также фрагментарно отразилось и в произведениях Пере Серра. В то время как рос спрос и, как следствие, повышалось количество создаваемых работ, выполненных в соответствии со схемами итальянского искусства XIV века, отец Николау (1390–1408) стал одним из основоположников новой школы живописи, культивируемой в Валенсии. Город обрел статус главного центра создания алтарных произведений [Matilde Miquel Juan, 2008], где собирались мастера разных направлений и происхождения, в том числе флорентиец-джоттеск Герардо Старнина и немецко-фламандский художник Марсал де Сакс, или Сас, стиль которого отличался экспрессивностью, смелостью в своих подходах и мастерством исполнения [Matilde Miquel Juan, 2011, pp. 191–213]. К ним присоединились также Жауме Матеу, племянник отца Николау, Гонсал Перис и Гонсал Перис Саррия, Микель Альканьис и Геро Дженер. Их уникальные изобразительные языки, наводящие на мысль о фантастических мирах, тем не менее были ограничены сюжетами, связанными с религиозным догматом и требованиями времени. Творческие манеры этих мастеров соединялись с плотно укоренившимися итальянскими традициями и эстетикой, соответствовавшей духу франко-фламандских и германских дворов [Ximo Comany, 2007].



Ил. 10
Жауме Серра. Алтарь Святого Стефана. Ок. 1385.
Национальный музей каталонского искусства,
Барселона

Интернациональная готика породила новые самобытные живописные течения, которые были представлены различными мастерскими каталонско-арагонской короны в рамках достаточно продуктивного художественного диалога, который происходил как на континенте, так и на островах. Как ни парадоксально, учитывая распространение довольно большого числа местных мастерских, но именно период интернациональной готики является эпохой наибольшего единения между различными школами в каталоноязычных странах. Это чувство возникло на фоне увеличения количества контактов с западно-европейскими традициями живописи. Например, легко проследить обмен художественными идеями между миниатюристами из Валенсии и Барселоны с одной стороны и итальянскими мастерами с другой, что подтверждает знание валенсийскими и барселонскими художниками памятников итальянской алтарной живописи. После трагических событий Черной смерти (1348–1350) интернациональная готика также активизировала тесное сотрудничество между художниками и привела к формированию в истории искусства периода, известного своими блестящими, впечатляющими памятниками, которые привели к сложению алтарного образа как некоего символического ядра церковного пространства, соединившего в себе различные виды искусств: живопись, скульптуру, церковную утварь и т. д. Эти алтарные образы, безусловно, игравшие ключевую роль в позднесредневековой мессе, вышли на первый план как наиболее востребованные произведения в готической живописи. Однако мы не должны забывать и о других видах искусства, с новой силой зазвучавших в период поздней готики, к которым относятся эмаль, витраж, текстиль и т. д. [Núria de Dalmaes (ed.), 2008].

Начиная с последних десятилетий XIV века, наблюдалось интенсивное развитие местных школ живописи, имевших большое художественное значение [Rosa Alcoy, pp. 139–205]. После 1400 года некоторые из крупнейших мастерских Барселоны и Валенсии сильно укрепили свои позиции в рамках нового течения и даже сумели заявить о себе по всей стране. Никола де Мария и его мастерская поспособствовали стремительному обновлению художественных традиций барселонской школы, а затем распространили свои идеи на другие области по всей Каталонии. Несмотря на то что Барселона не утратила своего значения как художественный центр, тем не менее она потеряла гегемонию в период, когда Валенсия стала эпицентром готической живописи. Параллельно развивались и другие художественные мастерские, которые принимали значимые заказы в архиепископстве Таррагоны или епископствах Лериды, Жироны, Тортосы, Кастельона, Перпиньяна, Эльны и городов Майорки. В каждой области были свои крупные мастера и мастерские, которые взаимодействовали друг с другом и постоянно расширялись. В то время как клан Боррасса продолжал активно действовать в Жироне, в Лериде в это время была сформирована школа, в которую входили две ключевые фигуры — Пере Тейшидор и Жауме Феррер [Isidro Puig, 1999, pp. 91–108].

Луис Боррасса прибыл в Барселону из Жироны в 1480-х годах, в разгар второго периода италянизации [Francesc Ruiz i Quesada, 1998]. Он оставил



Ил. 11

Луис Боррасса. Алтарь Святой Клары. 1414–1415.
Епископальный музей, Вик

после себя семейную мастерскую, которая продолжала функционировать в Жироне до конца интернациональной готики. Первый этап деятельности Луиса, возможно, заполнил пустоту, образовавшуюся после ухода Рамона Десторрентса и Льюренса Сарагосы, хотя мастерская Серра все еще продолжала полноценно работать. Первый из семьи Боррасса известен благодаря алтарным образам в муниципалитете Вилафранка дель Пенедес. Он получал заказы от монарших орденов, пользующихся благосклонностью монарших особ. К этому времени относится алтарный образ Девы Марии и святого Георгия в монастыре Сан-Франсеск в Вилафранке, который способствовал налаживанию контактов с Майоркой. Самые известные произведения барселонской мастерской относятся к периоду 1400-х годов и представлены в первую очередь большими житийными алтарями со сложной иконографией. Одним из наиболее хорошо сохранившихся является алтарь Святой Клары в Вике (Ил. 11). Мы должны отметить пределлу алтаря, созданного для церкви Сант-Доменек в Манресе, и алтарный образ Святого Петра в Террасе, а также серию работ художника для епархий Барселоны, Жироны и Таррагоны. Луис Боррасса, искусный колорист, выделялся как талантливый живописец, сочетавший в себе солидное итальянское наследие со свежими идеями, характерными для искусства 1400-х годов.

Барселона была пристанищем и других мастерских, в том числе принадлежащей Жуану Матесу — художнику, который балансировал между придворным богатством и элегантным мистицизмом, что можно проследить в некоторых дворянских заказах и в произведениях, созданных для кафедральных соборов Барселоны и Уэски [M. Carmen Lacarra, 2001, pp. 285–295]. Жауме Кабрера был немного более традиционен, но перечень созданных им работ обширен и служит доказательством его успеха [Marta Piñol, 2011]. В Таррагоне художественное ядро, состоящее из окружения Матеу и Паскуаля Ортонеда и их семейного клана, представлено многочисленными богородичными алтарями, в том числе большим алтарем в капелле замка Соливелла и алтарной преградой, хранящейся в Кабассере [Francesc Ruiz Quesada, 2013, pp. 2–44]. Искусство, созданное после 1425–1430 годов, которое называют второй интернациональной готикой, было представлено совершенно иными художниками в каталоноязычных странах, нежели в первые годы существования этого стиля. Бернат Марторелль и Жуан Антиго выделяются в эти новые времена как главные действующие лица изменившегося интернационального течения, и, несмотря на превосходство некоторых художников, они не всегда могли повторить великие достижения, накопленные за десятилетия, предшествовавшие 1400 году. В Валенсии это кажется более очевидным, чем в Барселоне, что может быть объяснено давлением, оказываемым новыми образцами, вдохновленными художественными экспериментами фламандской школы, которые получили широкую славу в Валенсии, а затем массово распространились по всему полуострову.

Итак, готическое искусство каталоноязычных земель представляет собой уникальную школу средневековой живописи, которая тем не менее не была изолирована от внешних воздействий. Через стилистический анализ

творчества ключевых персоналий этого искусства ясно прослеживается влияние итальянской и французской придворной живописи. Сливаясь с местными традициями, основанными на прочном фундаменте искусства каталонских фронтолей, книжной миниатюры и монументальной живописи романского периода, на территории, находящейся под властью каталонских правителей, была сформирована самостоятельная, независимая и комплексная художественная традиция, отражавшая как пути развития готического искусства в Италии и Франции в целом, так и характерные особенности искусства Пиренейского полуострова в частности. Попытка вписать каталонское готическое искусство в общеевропейский контекст позднего Средневековья позволила представить эту школу как равноценное, но при этом самобытное художественное явление.

Библиография

Alcoy, R. (1998). *La pintura gòtica catalana* // La pintura antiga i medieval a Catalunya. Vol. VIII. Edicions Isard, Barcelona. «Art de Catalunya». Pp. 136–348.

Alcoy, R. (2000). *El retaule de Santa Anna de la capella del castell reial de Mallorca i els seus mestres. Dels Bassa a Ramon Destorrens*. J. J. De Olañeta, Palma.

Alcoy, R. (2000). *La il·lustració de manuscrits a Catalunya* // Arts del Llibre. Manuscrits, gravats, cartells. Barcelona. Pp. 10–149.

Alcoy, R. (2003). *Ferrer Bassa allo specchio* // Arte Medievale: Rome, 2, 1. Pp. 107–127.

Alcoy, R. (2005). *Pere de Valldebriga o el pintor dels àngels* // Rosa Alcoy (coord.). Pintura I, De l’inici a l’italianisme. Pp. 296–304.

Alcoy, R. (2007). *Impressioni bizantine nella pittura catalana del XIV secolo* // Medioevo Mediterraneo: l’Occidente, Bisanzio e l’Islam dal Tardoantico al secolo XII. VII Convegno Internazionale di Studi. Parma, Milan. Pp. 658–676.

Alcoy, R. (2007). *Talleres y dinámicas de la pintura del gótico internacional en Cataluña* // La pintura gòtica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares. coord. por María del Carmen Lacarra Ducay, Zaragoza. Pp. 139–205.

Alcoy, R. (2010). *Clarisse, monarchia e mondo francescano, nella capella di sant Michele, nel monastero di Pedralbes, e oltre*. Ikon (Rijeka, Croatia). Vol. 3. Pp. 81–94.

Alcoy, R. (2014). *L’evolució estilística del vitrall medieval a Catalunya* // Corpus Vitrearum Medii Aevi de Catalunya. Vol. VI. Institut d’Estudis Catalans, Barcelona.

Alcoy, R. (coord.) (2005). *Pintura I. De l’inici a l’italianisme* // L’art gòtic a Catalunya. Enciclopèdia Catalana, Barcelona.

Company, X. (2007). *La época dorada de la pintura valenciana (siglos XV y XVI)*. Generalitat Valenciana, Valencia.

Dalmases, N. (ed.) (2008). *Arts de l’objecte* // L’Art gòtic a Catalunya, Síntesi general. Índexs generals, Barcelona. Pp. 195–207.

Isidro, Puig (1999). *El retaule dels Sants Joans del convent de Sant Francesc de Montblanc. Noves consideracions sobre el pintor Pere Teixidor* // Aplec de Treballs (Montblanc). No. 17. Pp. 91–108.

Lacarra, C. M. (2001). *Una obra del pintor Joan Mates (1391–1431) en el Museo Diocesano de Huesca* // Artigrama. No. 16. Pp. 285–295.

Maspoch, M. (2003). *Els embigats medievals i l’arquitectura domèstica barcelonina: tipologies estructurals i programes pictòrics*. Universitat de Barcelona: Barcelona.

Meiss, M. (1941). *Italian Style in Catalonia and a Fourteenth Century Catalan Workshop* // The Journal of the Walters Art Gallery (Baltimore). Vol. 4. Pp. 45–87.

Miquel Juan, M. (2008). *Retablos, prestigio y dinero. Talleres y mercado de pintura en la Valencia del gótico internacional*. Universitat de València, Valencia.

Miquel Juan, M. (2011). *El gótico internacional en la ciudad de Valencia, el retablo de san Jorge del Centenar de la Ploma* // Goya, Revista de arte. No. 336. Pp. 191–213.

Pagès, M. (2012). *Un saltiri de Guillem II per a Monreale? Sobre els orígens del Saltiri anglocatalà de París* // Miscel·lània Litúrgica Catalana. No XX. Pp. 287–308.

Piñol, M. (2011). *L’obra de Jaume Cabrera*. Master’s thesis, Universitat de Barcelona, Barcelona.

Ruiz i Quesada, F. (1998). *Lluís Borrassà i el seu taller*. Doctoral thesis. Departament d’Història del’Art, Universitat de Barcelona.

Ruiz i Quesada, F. (2011). *Els primers Trastàmars. La legitimació mariana d’un llinatge* // M. Rosa Terés (dir.). Capitula facta et firmata. Inquietuds artístiques en el quatrecents. Cossetània, Valls. Pp. 71–106.

Ruiz Quesada, F. (2013). *Revisió del catàleg artístic dels Ortoneda, a partir d’un retaule de Cabra* // Retrotabulum. Estudis d’art medieval. No. 19. Pp. 2–44.

Sabater, T. (2009). *Decoración medieval en la catedral de Mallorca. Las pinturas murales de la antigua capilla de San Pedro* // Hortus artium medievalium, Zagreb-Monovux-Croatia. Pp. 355–364.

Thiébaud, D. (ed). (2003). *Giotto e compagni*. Musée du Louvre, Paris. Pp. 176–215.

Yarza, J. (1993). *Retauls gòtics de la seu de Manresa*. Angle, Manresa.

Список иллюстраций

Ил. 1. Феррер Басса. Большая Кентерберийская псалтирь. 1330–1340-е. Fol. 144v. Lat.8846. Национальная библиотека Франции, Париж. Источник изображения — URL: https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Ferrer_Bassa_Saltiri_Anglocatala_3052.JPG (дата обращения: 13.03.2025)

Ил. 2. Росписи церкви Сант- Думенек де Пучсерда. 1330–1340. Жирона, Каталония. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Interior_of_Esgl%C3%A9sia_de_Sant_Dom%C3%A8nech_de_Puigcerd%C3%A0#/media/File:Interior_de_Sant_Dom%C3%A8neç_de_Puigcerd%C3%A0_07.jpg (дата обращения: 13.03.2025)

Ил. 3. Золотая Агада, fol. 14v, XIV в. Add MS 27210. Британская национальная библиотека, Лондон. Источник изображения — URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f8/Exodus_golden_haggadah.jpg (дата обращения: 28.10.2025)

Ил. 4. Ретабль Тела Христова. Ок. 1335–1345. 108,8×222×8,7. Национальный музей каталонского искусства, Барселона. Источник изображения — URL: https://www.museunacional.cat/es/colleccio/retablo-del-copus-christi/maestro-de-vallbona-de-les-monges-guillem-seguer/009920–000 (дата обращения: 28.01.2025)

Ил. 5. Фронталь Тела Христова. Ок. 1335–1345. 106,5×223,2×9,3. Национальный музей каталонского искусства, Барселона. Источник изображения — URL: https://www.museunacional.cat/es/colleccio/frontal-del-copus-christi/maestro-de-vallbona-de-les-monges-guillem-seguer/009919–000 (дата обращения: 28.01.2025)

Ил. 6. Алтарь Святой Эулалии. Ок. 1350. Кафедральный собор, Ла Пальма-де-Майорка. Источник изображения — URL: https://www.christianiconography.info/spain2005/eulaliaMallorca.html (дата обращения: 28.01.25)

Ил. 7. Алтарь Святой Китерии. Ок. 1351. Музей Майорки, Ла Пальма-де-Майорка. Источник изображения — URL: https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Museu_de_Mallorca_Retaule_de_Santa_Quit%C3%A8ria.jpg (дата обращения: 13.03.2025)

Ил. 8. Феррер и Арнау Басса. Алтарь Святой Анны. 1340–1358. Национальный музей старинного искусства, Лиссабон. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arnau_Bassa_e_Ramon_Destorrens_-_Santa_Ana_ensinando_a_Virgem_a_ler.jpg (дата обращения: 28.01.25)

Ил. 9. Алтарь Коронования Девы Марии. Вт. четв. XIV в. Церковь Санта-Мария дель Рубио. Источник изображения — URL: https://ca.m.wikipedia.org/wiki/Fitxer:Interior_de_l%27esgl%C3%A9sia_de_Santa_Maria_de_Rubi%C3%B3.jpg (дата обращения: 13.03.2025)

Ил. 10. Жауме Серра. Алтарь Святого Стефана. Ок. 1385. Национальный музей каталонского искусства, Барселона. Источник изображения — URL: https://www.museunacional.cat/en/colleccio/altarpiece-saint-stephen/jaume-serra/003947-cjt (дата обращения: 28.01.2025)

Ил. 11. Луис Боррасса. Алтарь Святой Клары. 1414–1415. Епископальный музей, Вик. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Borrassa_retaule_advocacio_franciscana_2081.jpg (дата обращения: 13.03.2025)

References

Alcoy, Rosa (1998). *La pintura gòtica catalana* // *La pintura antiga i medieval a Catalunya*. Vol. VIII. Edicions Isard, Barcelona. «Art de Catalunya». Pp. 136–348.

Alcoy, Rosa (2000). *El retaule de Santa Anna de la capella del castell reial de Mallorca i els seus mestres. Dels Bassa a Ramon Destorrens*. J. J. De Olañeta, Palma.

Alcoy, Rosa (2000). *La il·lustració de manuscrits a Catalunya* // Arts del Llibre. Manuscrits, gravats, cartells. Barcelona. Pp. 10–149.

Alcoy, Rosa (2003). *Ferrer Bassa allo specchio* // Arte Medievale: Rome, 2, 1. Pp. 107–127.

Alcoy, Rosa (2005). *Pere de Valldebriga o el pintor dels àngels* // Rosa Alcoy (coord.). Pintura I, De l’inici a l’italianisme. Pp. 296–304.

Alcoy, Rosa (2007). *Impressioni bizantine nella pittura catalana del XIV secolo* // Medioevo Mediterraneo: l’Occidente, Bisanzio e l’Islam dal Tardoantico al secolo XII. VII Convegno Internazionale di Studi. Parma, Milan. Pp. 658–676.

Alcoy, Rosa (2007). *Talleres y dinámicas de la pintura del gótico internacional en Cataluña* // La pintura gòtica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares. coord. por María del Carmen Lacarra Ducay, Zaragoza. Pp. 139–205.

Alcoy, Rosa (2010). *Clarisse, monarchia e mondo francescano, nella capella di sant Michele, nel monastero di Pedralbes, e oltre*. Ikon (Rijeka, Croatia). Vol. 3. Pp. 81–94.

Alcoy, Rosa (2014). *L’evolució estilística del vitrall medieval a Catalunya* // Corpus Vitrearum Medii Aevi de Catalunya. Vol. VI. Institut d’Estudis Catalans, Barcelona.

Alcoy, Rosa (coord.) (2005). *Pintura I. De l’inici a l’italianisme* // L’art gòtic a Catalunya. Enciclopèdia Catalana, Barcelona.

Company, Ximo (2007). *La época dorada de la pintura valenciana (siglos XV y XVI)*. Generalitat Valenciana, Valencia.

Dalmases, Núria (ed.) (2008). *Arts de l’objecte* // L’Art gòtic a Catalunya, Síntesi general. Índexs generals, Barcelona. Pp. 195–207.

Isidro, Puig (1999). *El retaule dels Sants Joans del convent de Sant Francesc de Montblanc. Noves consideracions sobre el pintor Pere Teixidor* // Aplec de Treballs (Montblanc). No. 17. Pp. 91–108.

Lacarra, María Carmen (2001). *Una obra del pintor Joan Mates (1391–1431) en el Museo Diocesano de Huesca* // Artigrama. No. 16. Pp. 285–295.

Н. А. ДЯДЮНОВА
ГОТИЧЕСКАЯ ЖИВОПИСЬ КАТАЛОНСКИХ ЗЕМЕЛЬ XIV–XV ВЕКОВ: ПРОБЛЕМА ЭВОЛЮЦИИ СТИЛЯ

Maspoch, Monica (2003). *Els embigats medievals i l’arquitectura domèstica barcelonina: tipologies estructurals i programes pictòrics*. Universitat de Barcelona: Barcelona.

Meiss, Millard (1941). *Italian Style in Catalonia and a Fourteenth Century Catalan Workshop* // The Journal of the Walters Art Gallery (Baltimore). Vol. 4. Pp. 45–87.

Miquel Juan, Matilde (2008). *Retablos, prestigio y dinero. Talleres y mercado de pintura en la Valencia del gótico internacional*. Universitat de València, Valencia.

Miquel Juan, Matilde (2011). *El gótico internacional en la ciudad de Valencia, el retablo de san Jorge del Centenar de la Ploma* // Goya, Revista de arte. No. 336. Pp. 191–213.

Pagès, Montserrat (2012). *Un saltiri de Guillem II per a Monreale? Sobre els orígens del Saltiri anglocatalà de París* // Miscel·lània Litúrgica Catalana. No. XX. Pp. 287–308.

Piñol, Marta (2011). *L’obra de Jaume Cabrera*. Master’s thesis, Universitat de Barcelona, Barcelona.

Ruiz i Quesada, Francesc (1998). *Lluís Borrassà i el seu taller*. Doctoral thesis. Departament d’Història del’Art, Universitat de Barcelona.

Ruiz i Quesada, Francesc (2011). *Els primers Trastàmars. La legitimació mariana d’un llinatge* // M. Rosa Terés (dir.). Capitula facta et firmata. Inquietuds artístiques en el quatrecents. Cossetània, Valls. Pp. 71–106.

Ruiz Quesada, Francesc (2013). *Revisió del catàleg artístic dels Ortoneda, a partir d’un retaule de Cabra* // Retrotabulum. Estudis d’art medieval. No. 19. Pp. 2–44.

Sabater, Tina (2009). *Decoración medieval en la catedral de Mallorca. Las pinturas murales de la antigua capilla de San Pedro* // Hortus artium medievalium, Zagreb-Monovux-Croatia. Pp. 355–364.

Thiébaud, Dominique (ed). (2003). *Giotto e compagni*. Musée du Louvre, Paris. Pp. 176–215.

Yarza, J. (1993). *Retauls gòtics de la seu de Manresa*. Angle, Manresa.