

LA PORTALADA GÒTICA A CATALUNYA*



FRANCESCA ESPAÑOL BERTRAN

Universitat de Barcelona

AAR-IEC

RESUM

Estudi de conjunt de les portalades gòtiques catalanes (s. XIII-XV) a partir de la seva tipologia, les influències foranes que atesta el seu disseny, i la seva adaptació als edificis que es construeixen al territori durant aquest període. Es dedica un apartat al procés d'obra i a la iconografia de la façana occidental de la catedral de Tarragona, i es publica el pagament pels treballs duts a terme al seu timpà per l'arquitecte, escultor i orfebre de Barcelona, Pere Moragues. També es contemplen les portes de muralla. Un dels apartats analitza els materials emprats en l'execució d'aquests projectes (pedra comuna, marbre, terracota, fusta), i un altre, els acabats pictòrics que van complementar-los, ja fos com a simple capa pictòrica, o bé com a màscara iconogràfica.

PARAULES CLAU: porta monumental, gòtic català, catedral de Tarragona, catedral de València, Nicolau *d'Ancône*, Mestre Bartomeu de Girona, Pere Moragues, materials constructius, policromia de la porta gòtica

ABSTRACT

On the basis of their typology, this study aims to approach, as a whole, the Catalan Gothic door-

ways form the 13th up to the 15th centuries. Moreover it draws attention to the foreign influences perceived from their design, together with their adaptation to the buildings being built in the area during that period. As well, a section is dedicated to the construction process, the iconography of the western facade of the cathedral of Tarragona, and to the payment for the work carried out on its tympanum by the Barceloneese architect, sculptor and goldsmith Pere Moragues. Besides, the gates of the city walls are analysed. Finally, the materials used in the execution of these projects (common stone, marble, terracotta, wood) and the pictorial aspects that complemented them, either as a simple layer, or as an iconographic mask are discussed.

KEYWORDS: Gothic doorways, catalan Gothic, Cathedral of Tarragona, Cathedral of Valencia, Nicolau *d'Ancône*, Master Bartomeu of Girona, Pere Moragues, Construction materials, Polychromed Gothic doorways

1. Preliminars

La porta d'entrada a l'església aranesa de Sant Miquel de Vielha té un pseudotimpà amb l'arcàn-

* Per evitar carregar el text de cites bibliogràfiques, ens limitarem a recollir els estudis que han aportat novetats significatives al tema que s'aborda, malgrat que la seva data de publicació pugui ser molt reculada. Per aquesta raó hem deixat de banda alguns estats de la qüestió continguts als volums de *L'Art gòtic a Catalunya*, dirigits per A. Pladevall (Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 2002-2009).

gel titular pesant les ànimes, al bell mig; la flagel·lació de Crist, a l'esquerra, i un dels seus miracles, a la dreta. És abotzinada i les seves quatre arquivoltes d'arc apuntat estan farcides de personatges de petit format. El conjunt té el regust adozenat de les empreses populars, una atmosfera que no s'adiu amb l'entorn del 1300, el moment en què es va materialitzar el projecte. Tot i que bona part de les figuretes de les arquivoltes i del timpà són obra d'un pedrapiquer local, barroer i sense cap mena de talent, n'hi ha algunes que acusen un llenguatge perfectament homologable amb el dels artífexs septentrionals que, avançat el segle XIII, van traslladar a la França meridional les novetats formals gestades a l'Illa de França.

És precisament amb els mestres que van fer aquesta tasca a l'àrea pirinenca, englobats dins el denominat «Taller de Sant Bertran de Comenge», que cal vincular aquest sector de la porta aranesa.¹ Els seus integrants, malgrat haver estat reconeguts per les seves realitzacions en fusta, també estan al darrere d'obres executades en pedra, concretament d'un dels projectes més destacats i primerencs dins d'aquest territori: el sepulcre-reliquiari dels màrtirs Just i Pastor a l'església de Vallcabrera.²

La portalada de Vielha confirma aquesta especificitat del taller. La col·laboració en aquesta empresa del mestre arrelat fermament a la tradició local –i poc dotat en allò que pertoca al domini de l'ofici– amb l'escultor familiaritzat amb el llenguatge de la França septentrional, que fou el gresol en el qual es va posar a punt el nou paradigma artístic que anomenem gòtic, té gairebé un valor metafòric. La vinculació de Catalunya i dels regnes de l'orient peninsular amb aquest nou llenguatge no hauria estat possible si vers 1300 no haguessin desembarcat al territori els artífexs d'aquest origen, entre els quals els membres del taller pirinenc, que van obrir el camí expressiu, innovador i avant-

guardista, que va acabar per sobreposar-se a l'èstèril bagatge tardoromànic local.

Les portes monumentals que aniran prenent forma als estats que conformen la Corona d'Aragó d'ençà de la segona meitat del segle XIII, són deutors directes d'aquests artífexs nouvinguts, tant en la seva tipologia, com en la sintaxi escultòrica que les significa. La gènesi d'aquests projectes ha deixat un notable rastre documental, que ens permet situar-los en el temps, conèixer els seus creadors i el seu origen i, en alguns casos, determinar la identitat dels promotors que els van patrocinar. L'excel·lència formal i iconogràfica d'aquestes portalades va contribuir a subratllar la categoria dels edificis que les exhibien. Hi va haver portes exteriors, les més ambicioses formalment, però també portes interiors, molt adornades, que van contribuir a remarcar la rellevància de l'indret on se situaven per raó dels usos que hi estaven associats, ja que, a més de ser el llindar entre l'espai profà i l'espai sagrat, l'avantcambra del cel, en definitiva, també van acomplir funcions vinculades a dita topografia.

A les catedrals, per exemple, la porta major va concentrar rellevants usos litúrgics i jurídics, unes pràctiques a les quals s'aparella, en molts casos, la seva iconografia, com ja s'esdevingué durant els segles precedents. És així a Tarragona. Segons els costumaris conservats, el Dijous Sant, la porta occidental era la seu de la reconciliació dels feligresos que havien estat sotmesos al rigor de la penitència pública. Se'ls havia expulsat de l'Església en el decurs d'una solemnitat presidida pel bisbe, el Dimecres de Cendra, el primer dia del període quaresmal, i se'ls tornava a acollir com a membres de ple dret de la comunitat cristiana a l'inici de la Setmana Santa. La penitència pública era una prerrogativa episcopal i, a Tarragona, en el decurs de la cerimònia de reconciliació, la càtedra de l'arquebisbe s'instal·lava als peus del

¹ Sobre el taller: Carme BATLLE GALLART, «Un grupo de esculturas del Pirineo francés en el Museo de Arte de Cataluña (Barcelona)», *Anuario de Estudios Medievales*, núm. 2 (1965), p. 509-510. Una nova aportació al catàleg del taller: Alberto VELASCO GONZÁLEZ, Elisa ROS BARBOSA i María José GRACIA TARRAGONA, «Un retaule-tabernacle gòtic a Santa Maria de Cap d'Aran (Tredós, Val d'Aran)», *Lambard. Estudis d'Art Medieval*, vol. XXV (2016), p. 119-168. Per a l'adscripció dels elements de la porta aranesa a la producció d'aquests mestres: Francesca ESPAÑOL, *El gòtic català*, Barcelona-Manresa, 2002, p. 37.

² Aquest interessant dispositiu tradueix en pedra l'expositori que s'havia instal·lat uns anys abans a la Sainte-Chapelle de Paris, per mostrar el tresor cristològic aplegat pel rei Lluís IX (Cf. el text de N. Pousthomis-Dalle, a S. AUGÉ, N. POUSTHOMIS-DALLE, M. PRADALIER-SCHLUMBERGER i H. PRADALIER, *Saint-Bertrand-de-Comminges, le chœur Renaissance. Saint-Just de Valcabrère, l'église romane*, Graulhet, 2000, p. 18). Aquesta realització constitueix un nou testimoni del domini de les receptes més innovadores per part dels integrants del taller pirinenc.

timpà presidit pel Judici Final de la porta major, una iconografia molt afí a l'esperit del ritual que evoquem.³ No hi ha constància que aquest marc hagi acollit judicis d'altra índole, com sabem que s'escaigué a moltes catedrals, però, amb tot, reunia les qualitats que l'haguessin fet apte per a tals usos.⁴

També se'ns revela idoni el Judici Final de la porta monumental de la catedral de Lleida si considerem que, un cop secularitzada la canònica, la funció primordial del claustre, on se situa, va ser funerària. En el decurs del segle XIV aquest espai es va convertir en el principal cementiri urbà de la ciutat, i els seguicis que s'hi adreçaven passaven per sota del timpà, en el qual es recordava el destí últim de l'ànima del difunt.⁵

A Catalunya hi ha portes monumentals en edificis de naturalesa i categoria diversa. A les Seus

episcopals, òbviament, però també als indrets que perseguien assolir aquesta dignitat,⁶ o als que van contribuir a visibilitzar l'opulència de determinats parroquians.⁷ Als monestirs i a les catedrals, les portes decorades van fixar la jerarquia dels espais que s'hi aplegaven, particularment als claustres.⁸ Quan avançat el segle XIV va ecllosionar el poder municipal, els seus rectors es van servir de l'arquitectura per expressar tal conquesta. Les portes també significaran aquestes empreses civils, ja siguin palaus cívics,⁹ hospitals,¹⁰ o els punts d'accés a la ciutat, oberts a les muralles que protegien i delimitaven l'espai urbà.¹¹ Alguns dels col·lectius més significats de l'*urbs* baixmedieval van recórrer igualment a aquest element com a distintiu dels seus edificis corporatius. Les llotges dels mercaders bastides avançat el segle XV als territoris de la Corona ho testimonien a bastament.¹²

³ Andrés TOMÁS ÁVILA, *El culto y la liturgia en la catedral de Tarragona (1300-1700)*, Tarragona, 1963, p. 66-67. Aquest ús es recull a la consuetud de l'any 1367, que es transcriu com a apèndix del llibre.

⁴ Reuneix testimonis significatius: Barbara DEIMLING, «La portada medieval y su importancia para la historia del derecho», a Rolf TOMAN (ed.), *El románico. Arquitectura, escultura, pintura*, Colònia, 1996, p. 324-327.

⁵ Francesca ESPAÑOL BERTRAN, «El claustro gótico de la catedral de Lérida: forma y función», a Peter K. KLEIN (ed.), *Der mittelalterliche Kreuzgang. The medieval Cloister. Le cloître au Moyen Age. Architektur, Funktion und Programm*, Regensburg, 2003, p. 353-367.

⁶ És la vocació de Santa Maria de Castelló d'Empúries. Cf. Johannes VINCKE, «Der Plan eines Bistums Empúries im 14. Jahrhundert», a *Homenatge a Antoni Rubió i Lluch. Miscel·lània d'Estudis Literaris, Històrics i Lingüístics*, II, Barcelona, 1936, p. 341-358.

⁷ S'esdevé, com veurem, a la porta de Vilanova de Meià, promoguda per Francesc d'Oluja, probablement un empresari o comerciant de teixits local, i a la de Castelló d'Empúries, on les escultures dels apòstols ostenten a les peanyes l'heràldica dels membres de puixants llinatges de l'indret. Per a ambdós projectes, vegeu *infra*.

⁸ Cf. Peter K. KLEIN, «Topographie, fonctions et programmes iconographiques des cloîtres: la galerie attenante à l'église», a Peter K. KLEIN (ed.), *Der mittelalterliche Kreuzgang. The medieval Cloister. Le cloître au Moyen Age. Architektur, Funktion und Programm*, Regensburg, 2003, p. 151 i s.

⁹ La façana de la casa de la ciutat de Barcelona (i la del palau reial bastit a Poblet) resulta paradigmàtica del que apuntem en el que pertoca a l'organització del parament i als recursos de què se serveix Arnau Bargués, el seu arquitecte, en una creació que es revela com a absolutament innovadora en el context de l'arquitectura gòtica civil catalana (Cf. F. ESPAÑOL, *El gòtic català...*, p. 291).

¹⁰ Per a la monumentalització d'aquestes portes, o l'anàlisi dels elements que en provenen quan l'edifici ha desaparegut: Francesca ESPAÑOL BERTRAN, «La tutela espiritual de los enfermos y su marco arquitectónico. Advocaciones y escenarios culturales en los hospitales de la Corona de Aragón en la Edad Media», a Teresa HUGUET TERMES *et al.* (ed.), *Ciudad y hospital en el Occidente europeo, 1300-1700*, Lleida, 2014, p. 394-399. Entre aquests testimonis es compten el timpà amb un Calvari provenient de l'Hospital Vell de Girona, ara al Museu d'Art, la figura d'una Maria Magdalena, originària de l'establiment erigit a Cervera amb aquesta titularitat, ara al Museu comarcal, o les dels canonges-donants que van flanquejar l'efígie de sant Sever a la porta d'entrada de l'hospital barceloní d'aquesta advocació: els canonges són servats actualment al MNAC, en canvi, la localització del sant es desconeix. També tenen aquest valor monumental les laudes commemoratives que es van instal·lar a tocar de les portes d'accés. Algunes segueixen *in situ* i, en el cas de les que s'han perdut, molts cops comptem amb la transcripció dels textos epigràfics que les significaven.

¹¹ Vegeu l'apartat que dediquem a aquests testimonis *infra*.

¹² La llotja erigida a Barcelona en època medieval ha desaparegut en bona part, i no sabem si va comptar amb una portalada monumental equiparable a les que s'incorporaren als edificis homònims erigits pels mercaders mallorquins i els valencians. Recordem que el seu signe distintiu el constitueix el disseny adoptat a ambdues, una façana inspirada en el model que se segueix a les sales capitulars d'ençà de l'època romànica. Significativament, és el disseny que també es va adoptar a la capella de Sant Jordi del Palau de la Generalitat de Barcelona, obra de l'arquitecte Marc Safont, l'artífex que va conduir la fàbrica de la llotja barcelonina. A Mallorca, una superba imatge de sant Miquel, obra de Guillem Sagrera, corona la porta d'entrada.

Aquesta lectura de la porta monumental com a un instrument de l'arquitectura de poder, té la seva contraimatge: l'ordinació adoptada a la façana de les seves esglésies per les comunitats mendicants durant l'etapa fundacional, per tal d'expressar la sintonia amb la pobresa evangèlica que abanderaven. Els dissenys austers de què es van servir, i que perviuen, atesten la seva coherència.¹³

2. El format més monumental. Tipologies i artífexs

Les empreses que van prenent forma a Catalunya i als restants territoris de l'antiga Corona d'Aragó d'ençà de la segona meitat del segle XIII, tenen al darrere la voluntat dels seus promotors i uns mestres capaços d'executar-les, en la seva major part d'origen forà. Ho certifiquen els projectes més emblemàtics. És així amb la **porta de la catedral de València** (fig. 1), que es pot relacionar amb la vinculació a la fàbrica, a partir de 1303, de l'enigmàtic Nicolau d'Ancona, un apel·latiu d'origen que sempre s'ha interpretat referit a la coneguda ciutat italiana.¹⁴ En el decurs del congrés que ens va reunir a Barcelona l'any 2012 per debatre sobre les portalades gòtiques, vàrem proposar com a alternativa a l'Ancona italiana, la població francesa d'Ancône, situada a la vall del Roine, un origen amb el qual les fórmules emprades a la porta valenciana encaixen plenament. No solament les més genèriques del projecte (tipologia i sintaxi formal), sinó aquelles que, tot i semblar secundàries, són igualment representatives. S'esdevé amb el repertori d'animals fantàstics que figuren als muntants. Aquests motius, tan grats als miniaturistes i als artífexs de l'ivori d'època gòtica, van adquirir categoria monumen-

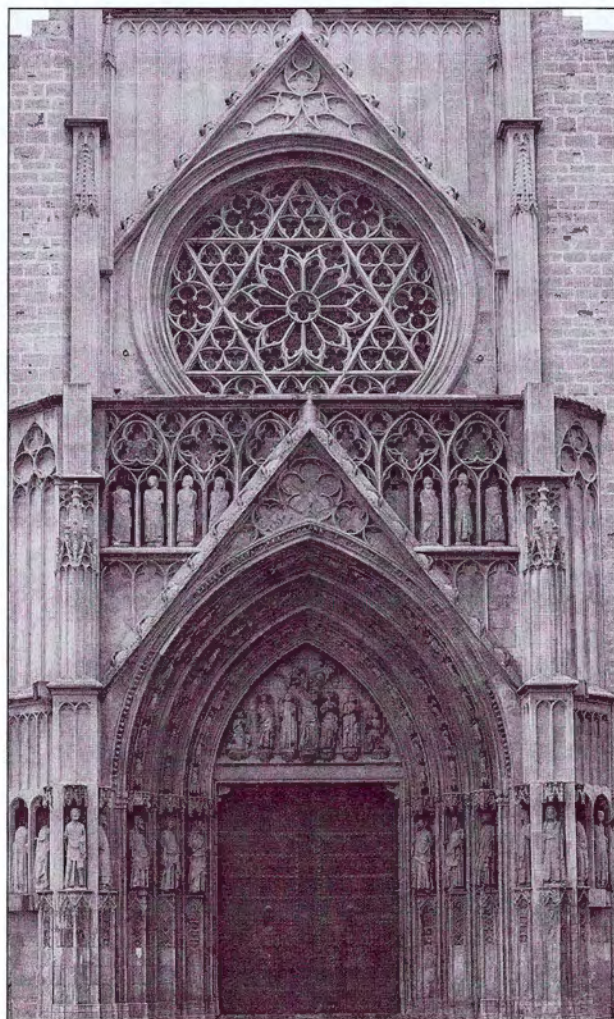


FIGURA 1: PORTA DELS APÒSTOLS DE LA CATEDRAL DE VALÈNCIA. NICOLAU D'ANCÒNE, POST QUEM 1303

tal de la mà dels escultors francesos que els van traslladar a les zones secundàries de les portalades i del mobiliari. Al territori nadiu de Nicolau d'Ancône ho certifiquen les portalades de les catedrals de Lió i d'Auxerre. Més enllà, la porta *des Libraires* de la catedral de Rouen.¹⁵

¹³ A Catalunya, la façana de l'església dels dominics de la ciutat de Girona és significativa d'aquesta posició. El mur occidental incorpora una porta d'accés de disseny molt simple, i a la zona alta, un òcul de petit format. Probablement s'havia adoptat la mateixa fórmula al convent de l'orde a Barcelona. En aquest cas, les proporcions de l'òcul primitiu, contemporani al govern de Jaume el Conqueridor, es van poder modificar avançat el segle XIV, quan la coberta de l'edifici, un sostre de fusta sobre arcs diafragmàtics, va ser substituïda per voltes gòtiques. És el que cal deduir quan es contrasta el disseny de la rosassa que exhibia la seva façana, quan es va aterrar l'edifici a començament del segle XIX, amb les d'altres fàbriques del gòtic català, totes elles de cronologia molt posterior.

¹⁴ El contracte es publica a: José SANCHIS SIVERA, «Arquitectos y escultores de la catedral de Valencia», *Archivo de arte valenciano*, núm. XIX (1933), p. 10. Vegeu en aquest mateix volum, l'estudi de Juan Vicente García-Marsilla.

¹⁵ Un repertori d'aquests motius representatius dins del context de la miniatura, a: Lilian M. C. RANDALL, *Images in the margins of Gothic manuscripts*, Berkeley-Los Angeles, 1966; Jean WIRTH, *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*, Genève, 2008. Per als testimonis en l'arquitectura monumental i en el mobiliari: Jurgis BALTRUSAITIS, *Réveils et Prodiges. Le Gothique Fantastique*, París, 1960, p. 155 i s (edició castellana: Madrid, 1987); Markus SCHLICHT, *Un chantier majeur de la fin du Moyen Âge. La Cathédrale de Rouen vers 1300. Portail des Libraires, portail de la Calende, Chapelle de la Vierge*, Rouen,

Vers 1300, aquest imaginatiu compendi ornamental va desembarcar a la Corona d'Aragó de la mà d'altres artífexs francesos. Un d'ells és Pere Bonhuyll, el cognom del qual hem proposat llegir Bonneuil, el responsable del sepulcre de Jaume II i Blanca d'Anjou, a Santes Creus d'ençà de 1313, que també pot ser invocat com l'iniciador del nou claustre gòtic que debuta llavors al sector septentrional del monestir.¹⁶ Els capitells d'aquesta galeria exhibeixen un imaginatiu repertori de personatges híbrids, alguns d'ells atrafegats en lluites impossibles, que després es traslladarà a la resta del claustre. Tenen aquesta mateixa naturalesa els monstres que habiten els microcapitells que l'enigmàtic *Mestre d'Anglesola* va instal·lar al seu projecte més emblemàtic: el frontal/retaula procedent de l'indret que li dona nom, ara al Museu de Belles Arts de Boston. Més tard, els escultors vernacles, entre els quals Jaume Cascalls, acabaran per assumir aquest material, i l'empraran amb gran talent.¹⁷

A València, l'ascendent francès de Nicolau d'Ancône permet explicar, no solament el llenguatge desplegat a l'escultura arquitectònica i a les imatges exemptes que s'integren al projecte, sinó la composició general que s'hi adopta, una ordenació que va comprendre les figures dels dotze apòstols, als muntants, i la imatge de la Mare de Déu, titular de la catedral, presidint el mainell, situat al bell mig, un element desaparegut posteriorment, però evocat per les fonts.¹⁸ Maria reapareix

al timpà per mitjà de la seva efigie rodejada d'àngels músics. D'acord amb la recepta francesa, una rosassa complementa l'ordenació d'aquest mur.

L'interès del contracte signat per Nicolau d'Ancône amb el capítol valencià rau en el paper que va assumir en relació amb la fàbrica. Recordem que, com a mestre major, se li reconeix autoritat sobre els escultors, els vidriers i els pintors que intervindran a l'obra des d'aleshores. Era el cap d'una colla d'artífexs, molts dels quals deurien arribar amb ell des de França, un sistema laboral acreditat pel contracte signat l'any 1287 pel parisenc Étienne de Bonneuil quan es feu càrrec de la construcció de la catedral d'Upsala, a Suècia.¹⁹ Aquest mateix perfil, es tracti d'un mestre vernacle o forà, és el que escau per a Bartomeu de Girona, el responsable de la **façana monumental de la catedral de Tarragona** contractada l'any 1277²⁰ (fig. 2), que tractem a l'apartat que segueix pel que fa a la fase final d'obra, i a la dimensió iconogràfica que tal intervenció va suposar. Com venim defensant des de fa temps, només si entenem el personatge d'acord amb aquests paràmetres es pot admetre la seva «autoria» sobre empreses tan disperses des d'una perspectiva estilística com les zones més antigues de la façana tarragonina, o el sepulcre monumental del rei Pere el Gran a Santes Creus, uns projectes darrere els quals descobrim mestres de llenguatges molt diversos que el mestre d'obra, Bartomeu de Girona, degué dirigir i supervisar.²¹

2005; Franck THÉNARD-DUVIVIER, *Images sculptées au seuil des cathédrales. Les portails de Rouen, Lyon et Avignon (XIII-XIVe siècles)*, Mont-Saint-Aignan, 2012.

¹⁶ Sobre la cronologia inicial i progressió de l'empresa: Francesca ESPAÑOL BERTRAN, «L'art al servei de Jaume II: els mausoleus dinàstics i el claustre de Santes Creus portaveus àulics», *Lambard. Estudis d'Art Medieval*, vol. XXII (2011), p. 165-202; ID., *El gòtic català...*, p. 47-52. Per als particularismes d'aquests motius, si bé no compartim la filiació que es proposa: Lourdes MALLART, «Empremtes iconogràfiques angleses en els monstres del claustre de Santes Creus», *Quaderns d'Història Tarraconense*, vol. X (1990), p. 7-30.

¹⁷ Els testimonis d'aquest repertori (que hem anat presentant en treballs anteriors) es localitzen a l'arquitectura monumental: claustres de Santes Creus, de les Seus de Vic i Lleida, del monestir de Ripoll, del convent de Manresa, façana occidental de Santa Maria del Mar, portes septentrional i meridional de la Seu de Manresa. També, al mobiliari trescentista: retaula/frontal d'Anglesola, retaula de Sant Bernat i Bernabé a Montblanc, i als de Cornellà de Conflent i Poblet, obra de Jaume Cascalls. Altrament, als sepulcres del santuari valencià del Puig de Santa Maria.

¹⁸ José SANCHIS SIVERA, *La catedral de Valencia. Guia històrica y artística*, València, 1909, p. 64, n. 1.

¹⁹ El document es recull a Joaquín YARZA *et al.*, *Arte medieval*, vol. II («Fuentes y documentos para la historia del arte», III), Barcelona, 1982, doc. 84, p. 251-252: «ante nos compareció Étienne de Bonneuil, picapedrero, maestro encargado de la construcción de la iglesia de Upsala, en Suecia, proponiendo ir a dicha tierra tal como él deseaba [...] y conducir con él a la dicha iglesia tantos compañeros y tantos peones como él vea que sea menester, para las necesidades de dicha iglesia...».

²⁰ Les referències documentals relatives a l'inici del projecte a: Josep BLANCH, *Arxiepiscopologi de la Santa Església Metropolitana i Primada de Tarragona*, Josep ICART (ed.), II, Tarragona, 1951 (reprt. Tarragona, 1985), I, p. 58; Sanç CAPDEVILA, *La Seu de Tarragona. Notes històriques sobre la construcció, el tresor, els artistes, els capitulars*, Barcelona, 1934, p. 34-35.

²¹ Francesca ESPAÑOL BERTRAN, «Une nouvelle approche des tombeaux royaux de Santes Creus», a *Memory and Oblivion* (XXIX International Congress of the History of Art, Amsterdam, 1996), Amsterdam, 1999, p. 468-469; ID., *El gòtic català...*,



FIGURA 5: PORTA DELS APÒSTOLS DE LA CATEDRAL DE LLEIDA

gures de gran format als muntants, en aquest cas catorze, ja que, ultra els apòstols, hi figuren sant Llorenç i sant Vicenç, els afamats màrtirs locals. El timpà, consagrat a la Mare de Déu, la titular de l'edifici, és la zona on l'escultura delata una cronologia més primerenca. Els elements que el signifiquen, una Mare de Déu amb el Nen de gran format i d'execució exquisida, al centre, i dues escenes de menors proporcions, flanquejant-la, s'han vinculat a Guillem Anglès, un mestre, de cognom eloqüent, per ara atestat només a Osca. Hi consta actiu des d'uns anys abans del 1338, moment en el qual percep unes quantitats que se li devien. Aquest període s'avé amb l'heràldica que

figura a la llinda de la portalada, identificada com la privativa del bisbe Martín López de Azlor (1300-1313).²⁴ La dada, com les precedents, és significativa d'un fenomen que fou general als reialmes cristians peninsulars des de mitjan segle XIII: la incorporació de les formes gòtiques de la mà dels mestres d'origen septentrional que es van anar establint al territori.

Avançat el segle XIV, i més enllà, el model s'adoptarà en altres edificis. A Catalunya se segueix a la porta del claustre de la catedral de Lleida (fig. 5). L'edifici havia anat prenent forma durant el segle XIII i s'havia pogut consagrar l'any 1278. Comptava amb dues portes obertes a cada extrem

al segle XIV», a *Tragèdia al Call. Tàrrrega 1348*, <catàleg d'exposició>, Tàrrrega 2014, p. 63 i s. Vegeu el text d'Alberto Velasco dins d'aquest volum.

²⁴ Antonio DURAN GUDIOL, «Notas de Archivo», *Argensola*, núm. 25 (1956), p. 98-99. Vegeu, en aquest mateix volum, l'estudi de Jesús Criado Mainar referit a les portes aragoneses.

del transsepte, una tercera, *la dels Fillols*, ubicada a la banda meridional, gairebé a tocar dels peus de l'edifici, i altres tres accessos, a occident, contigus a la galeria del claustre. D'acord amb una topografia que té la seva raó de ser en la disposició de la mesquita major, l'edifici que va precedir la catedral cristiana en aquest enclavament, el claustre de Lleida se situa a occident, probablement a l'indret on en època musulmana hi va haver el pati de les ablucions. Quan a mitjan segle XIV es va concebre la porta monumental de fàisó gòtica que havia d'adornar l'edifici, l'espai que se li va reservar resulta particularment imaginatiu, ja que es va ubicar a l'exterior de la galeria claustral occidental. A la catedral no hi havia lloc per a una porta d'aquesta ambició, llevat que suplantés alguna de les existents. Amb tot, la topografia escollida tenia un valor. El claustre havia deixat de ser l'epicentre de la vida canonical quan, amb la secularització de la comunitat, les seves galeries s'havien obert als laics. D'una banda, als que diàriament es beneficiaven de l'almoïna que tenia la seva seu a l'antic refectori comú; de l'altra, als que havien elegit enterrar-se al seu claustre, aleshores el cementiri urbà més exclusiu de la ciutat.²⁵ La porta projectada, contigua a les denominades *graes majors de Santa Maria*, on es concentraven la major part de les residències senyoriales de la Lleida baixmedieval, va incorporar les figures dels apòstols, a banda i banda, i la Mare de Déu amb el Nen, al mainell. El timpà es reservà per al Judici Final. Per aquesta porta entraven i sortien les processons més solemnes, però també els següicis que acompanyaven els difunts més destacats de la comunitat. El desplegament iconogràfic era especialment idoni en aquest context (fig. 6).

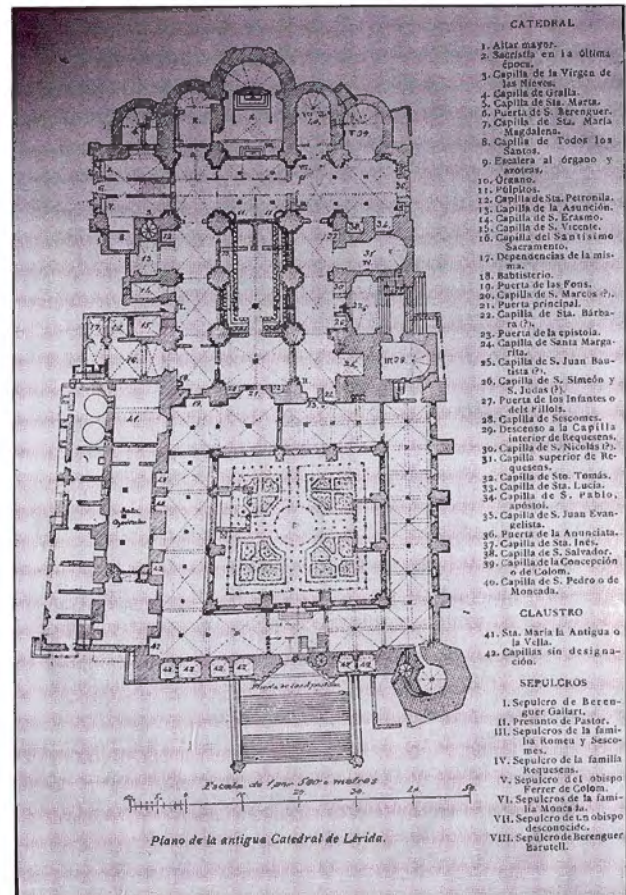


FIGURA 6: PLANTA DE LA CATEDRAL DE LLEIDA

Durant el mestratge de Jaume Cascalls, la porta havia quedat enllestida en les parts estructurals;²⁶ després, altres mestres s'ocuparan dels elements escultòrics exempts, i del timpà. Primer, Guillem Solivella, el seu gendre i successor, que assumirà l'obra de les figures dels muntants substituïdes, anys més tard, per decisió capitular.²⁷ Més

²⁵ Sobre aquests usos, vegeu el treball citat a la nota 5.

²⁶ Per a les dades documentals: F. ESPAÑOL, «La catedral de Lleida: arquitectura y escultura trescentistas...», p. 196 i s.

²⁷ Guillem Solivella és un mestre molt enigmàtic. Es vinculà a la catedral de Lleida com a mestre major l'any 1378 (tot i que ja cobrava mitja porció canonical des de l'any anterior), a la mort de Jaume Cascalls, el seu sogre, que fins aleshores havia dirigit les obres. Ambdós documents a: *Ibidem*, doc. 41-42, p. 212-213. Per a les dades sobre el seu mestratge: Gabriel ALONSO GARCÍA, *Los maestros de la "Seu Vella de Lleida" y sus colaboradores*, Lleida, 1976, p. 45 i s. Una proposta d'identificació de l'artífex, basada en el seu contacte laboral amb Gerb, un indret proper a Balaguer, l'any 1383 a: Pere BESERAN I RAMON, «Guillem Solivella», a *L'Art gòtic a Catalunya. Escultura I...*, p. 146-151. Això no obstant, l'argument que condueix a identificar el mestre amb l'autor del retaule de la Mare de Déu i Sant Antoni Abat (ara al MNAC), provinent d'una de les capelles d'aquesta parròquia, és qüestionable. Particularment, si es té en compte que, quan fou venut, també ho foren uns sepulcres de pedra amb figura jacent d'identíc origen, dos dels quals són ara als Estats Units, mentre que la localització del tercer s'ignora. Aquestes obres, no solament apunten en una direcció estilística diferent a la del moble, sinó que la darrera imatge sepulcral és molt afí a algunes de les escultures tardanes dels muntants de la porta major de la catedral de Tarragona, on Solivella també va treballar (Cf. l'apartat que dediquem al projecte dins d'aquest estudi). Per a aquest conjunt de realitzacions escultòriques originàries de Gerb i la seva cronologia, vegeu: Francesca ESPAÑOL BERTRAN, «El retaule, els sepulcres de Gerb i la inscripció fundacional de la capella de Santa Maria i Sant Antoni», *Lambard. Estudis d'Art Medieval*, vol. XIX (2007), p. 39-50.

tard, els artífexs que a començament del XV van anar desembarcant com a mestres d'obra de la Seu. Les figures dels apòstols, la Mare de Déu del mainell i el timpà, que van romandre *in situ* fins al segle XX, són degudes a Rotllí Gualter (1436-1441) i a Jordi Safont (1441-1456).²⁸ Aquest darrer, amb qui va col·laborar activament Bertran de la Borda, era esclau de l'arquitecte barceloní Marc Safont, que tot i haver assumit aquesta tasca, va delegar el dia a dia en el seu esclau, a qui finalment va acabar manumetent.

La portalada fou molt maltractada d'ençà del segle XVIII, quan la catedral va ser desafectada i convertida en caserna militar. Durant el llarg període que s'inaugura aleshores, i que perviu fins al segle XX, quan l'edifici va deixar de tenir usos militars i es va emprendre la seva restauració, va desaparèixer el porxo que l'aixoplugava, i foren destruïdes les superbes figures dels apòstols que ocupaven els muntants. Sobreviu la denominada *Verge del Blau*, testimoni del talent de Jordi Safont, el seu artífex, que va ocupar el mainell i se serva ara a la catedral nova. El timpà també està molt malmès. Està organitzat com un gran retaule monumental en el qual la posició jeràrquica que hi assumeixen els personatges es desvela per mitjà de les proporcions que se'ls ha atorgat dins del conjunt, un fet que podia percebre perfectament l'espectador quan anava apropant-se a la portalada a través de les *graes majors de Santa Maria*, l'escalinata que la precedia.²⁹ Les dimensions del Crist-Jutge, aixoplugat per un dosser de grans proporcions, respecte dels altres personatges, l'assimilen als titulars dels retaules contemporanis. També rubrica el seu valor iconogràfic la tècnica emprada en la seva execució. La figura s'ha executat en alt relleu, que el fa destacar sobre els elements que l'envolten, resolts amb un relleu més pla (fig. 7).

Sis àngels de mig cos participen en la seqüència, abocats des dels núvols. Els dos que flanquegen el Crist-Jutge sostenen els instruments de la Passió. El de l'esquerra, la túnica, l'escala i les tenalles; el de la dreta, la creu i la corona d'espines; potser també l'esponja. No s'aprecia quins eren els atributs dels dos àngels localitzats a la zona supe-

rior. En canvi, aquells situats sota els peus del Crist-Jutge, contigus al registre consagrat a la Resurrecció dels Morts, duïen les trompetes anunciadors del Judici Final. Tot i que els instruments han desaparegut, són perceptibles a través de la posició de les seves mans; les galtes inflades del que està ubicat a la dreta corroboren que bufava amb vehemència. Si bé els sis àngels són de dimensions menors que el Crist-Jutge, destaquen en relació amb els restants personatges; un joc de proporcions que permetia explicitar el pes major o menor dels actors del relleu, d'acord amb el seu protagonisme dins la seqüència que s'hi retrata.

La composició es va ordenar en dos grans registres. Al superior, a banda i banda del Crist-Jutge, s'hi situen els apòstols. Asseguts, i agrupats de tres en tres, giren els seus caps envers el Crist-Jutge, excepció feta dels dos situats en primer terme, a la banda dreta, en animada *Sacra conversazione*. Per damunt d'ells, a l'esquerra, se situa Maria. En la seva qualitat d'intercessora també mira el Fill. Li degué fer *pendant* sant Joan, però aquesta figura s'ha perdut.

La Resurrecció dels Morts ocupa els dos registres inferiors. La varietat i nombre de personatges representats és molt notable. A causa de l'obertura de sengles finestres al timpà, quan la catedral funcionava com a caserna militar, han desaparegut els relleus que estaven instal·lats als dos extrems de la zona baixa, però en el que resta es comptabilitzen quaranta personatges. Hi ha homes i dones, un papa, un cardenal, un bisbe o abat mitrat, i potser un rei. Van nus o coberts parcialment per la mortalla, però als més rellevants els identifiquen les preceptives insígnies. Estan incorporats sobre els sarcòfags, als frontals dels quals s'aprecien escuts de formats diversos. Alguns es mostren de front, altres de perfil, i a la part baixa, fins i tot, en veiem alguns d'esquena. Tots tenen les mans en oració i dirigeixen la seva mirada envers el Crist-Jutge, que també els mira. Els sepulcres estan ubicats en un espai exterior curull d'arbres i plantes, entre els quals una parra, xiprer i el que semblen roures.

Com que en el Judici Final de la catedral de Lleida no hi ha elegits, ni condemnats, ni cel, ni infern, aquest *locus amoenus* en el qual ressusciten

²⁸ G. ALONSO, *Los maestros...*, p. 102-113, 115-136.

²⁹ Una aproximació iconogràfica a: Paulino RODRIGUEZ BARRAL, *La justicia del más allá. Iconografía en la Corona de Aragón en la Baja Edad Media*, València, 2007, p. 55-57.

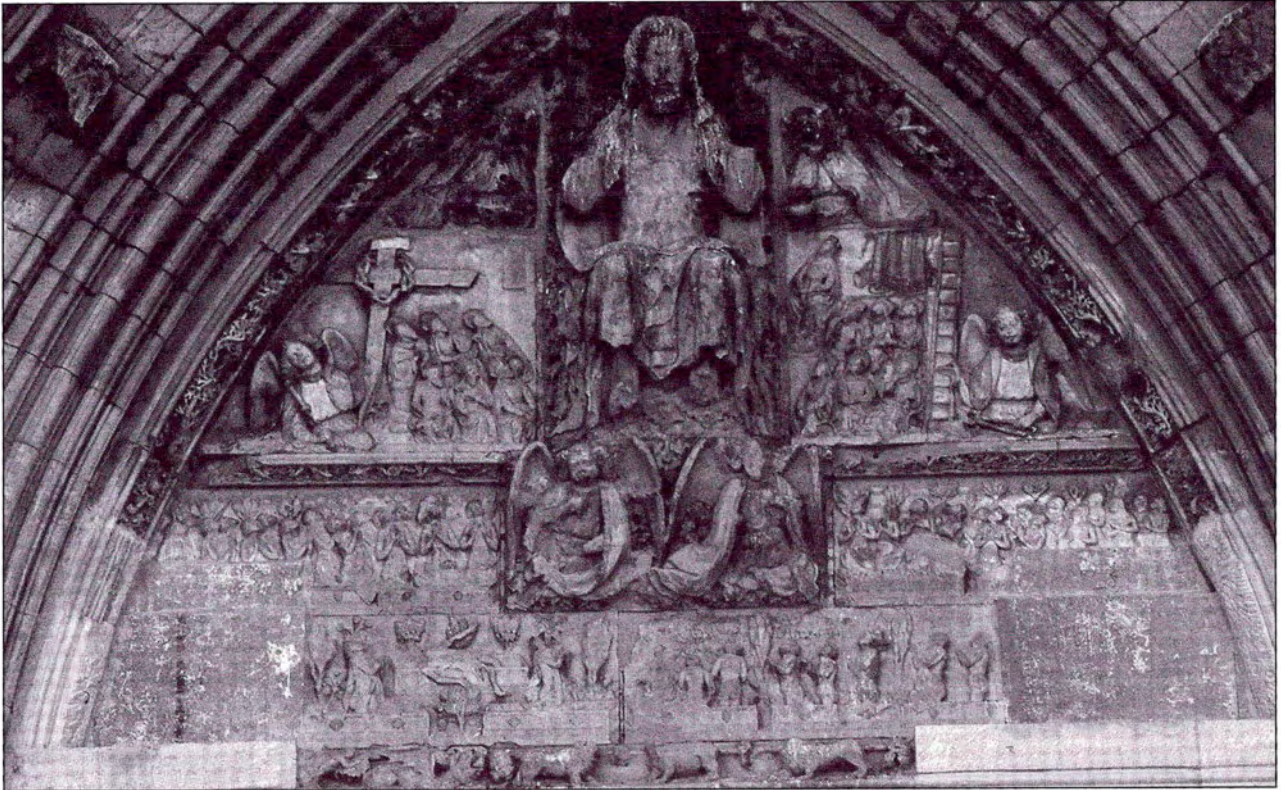


FIGURA 7: TIMPÀ DE LA PORTA DELS APÒSTOLS. JORDI SAFONT

els morts sembla evocar el Paradís, el lloc on es gaudeix permanentment de la contemplació de la divinitat. En contraposició, l'agressivitat dels animals que desfilen pel registre que limita la zona inferior del timpà sembla recordar un escenari més pertorbador. Potser l'infern a través d'una metàfora.

La porta monumental de la catedral de Girona, oberta al sud, i contigua a la plaça on es va situar un dels cementiris de la Seu d'ençà d'època romànica, va definir la seva tipologia a les darreries del segle XIV, durant el mestratge de Pere Sacoma, si bé no s'acabarà fins ben entrat el segle següent.³⁰ Clouran el projecte els Claperós, l'afamada dinastia d'escultors barcelonina, responsables d'executar les imatges dels apòstols destinades als muntants.

El model també havia de materialitzar-se a la porta occidental de la Seu de Barcelona, però el projecte va quedar circumscrit al disseny concebut pel mestre Carlí, l'any 1408.³¹ La catedral gòtica va romandre sense façana monumental durant segles, i el dibuix reclòs a l'arxiu de la catedral. D'allí el van recuperar (i publicitar) Francesc Xavier Parcerisa i Pau Piferrer a començament del segle XIX. La litografia que l'evocava va il·lustrar un dels dos volums dedicats a Catalunya dels seus *Recuerdos y Bellezas de España*, un gest que va acabar inspirant a les darreries del segle XIX l'obra de la porta neogòtica, que perviu.

Enllà de les catedrals, i per aquest període avançat, destaca la porta major de l'església de Castelló d'Empúries, la capital del comtat (fig. 8). Amb aquesta empresa culmina l'obra d'un edifici conce-

³⁰ Cf. Jaume MARQUÈS CASANOVAS, «El Portal de los Apóstoles en la Seo de Gerona», *Revista de Gerona*, núm. 71 (1975), p. 1-7, núm. 72 (1975), p. 6-12, núm. 74 (1976), p. 1-7; Joan DOMENGE MESQUIDA, «Guillem Morei a la Seu de Girona (1375-1397). Seguiment documental», *Lambard. Estudis d'Art Medieval*, núm. IX (1997), p. 105-131; Pere FREIXAS I CAMPS, *Girona. La porta dels Apòstols*, Girona, 2015. Noves acotacions documentals sobre el projecte a: Joan VALERO MOLINA, «De la pedrera a la catedral: singularitats en l'ús de la pedra a les seus de Barcelona i Girona», a Francesca ESPAÑOL i Joau VALERO (ed.), *Les pedreres medievals a la Corona d'Aragó*, Barcelona, 2017, p. 227 i s.

³¹ Vegeu l'estudi de Joan Valero en aquest mateix volum.

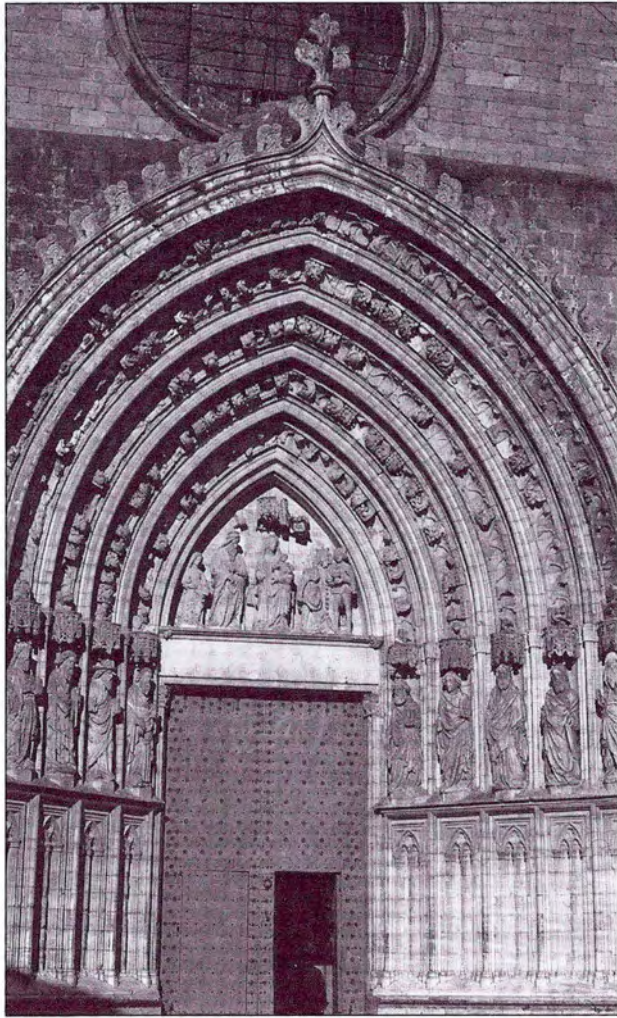


FIGURA 8: PORTA OCCIDENTAL DE SANTA MARIA DE CASTELLÓ D'EMPÚRIES

but des dels seus orígens amb vocació episcopal.³² Quan l'església de Santa Maria s'endega a les darreries del segle XIII, havia de convertir-se en l'epicentre d'una nova diòcesi que no va passar de projecte; la seva ambició arquitectònica delata el

caràcter representatiu que se li havia assignat. També ho fa la porta oberta a occident que culminà l'obra a començament del segle XV. La documentació relativa al projecte sembla confirmar que els treballs ja s'havien endegat l'any 1392,³³ però els preparatius s'atesten a la documentació local anys abans. Entre el 1369 i el 1380 hi ha deixes testamentàries significatives a favor de la que s'identifica genèricament com a *obra nova*, una de les quals referida al primer graó envers la porta que, segons disposició d'un pare de la vila, s'havia de confeccionar amb pedres blanques i negres.³⁴ L'activitat que debuta a l'entorn de l'any 1392 i que el 1407 ja va permetre col·locar les portes de fusta, degué centrar-se en les parts estructurals de la portalada.³⁵

Encara mancaven, però, els elements escultòrics exempts: els apòstols dels muntants i l'Epifania del timpà, l'única citació mariana del conjunt. L'execució d'aquesta darrera fase del projecte es pot relacionar amb les indulgències concedides pel papa Benet XIII, l'any 1409, ja que al document s'al·ludeix a obres al tractar sobre el destí de les almoines que oferiran els fidels que visitaran l'església en determinades festivitats.³⁶ També deurien obtenir aquests beneficis espirituals els promotors de l'apostolat, l'heràldica dels quals figura a les peanyes d'aquestes imatges.³⁷ Les deixes a favor de l'acabament del *portal nou* se segueixen registrant el 1412,³⁸ un fet que sembla confirmar que l'agencament de l'escultura monumental es va perllongar fins aleshores.

La unitat formal del projecte castellanenc, que en les seves parts escultòriques s'assigna d'antic a l'escultor picard Pere de Sant Joan, és el seu tret més significatiu.³⁹ L'artífex, en la seva llarga estada als territoris de la Corona d'Aragó, va estar vinculat primer a Mallorca (1397), i amb posterioritat

³² Vegeu la nota 6.

³³ Miquel PUJOL I CANELLES, *La Portalada dels Apòstols de la basílica de Santa Maria de Castelló d'Empúries*, Castelló d'Empúries, 2007, p. 110, doc. 8, p. 185-186.

³⁴ Per a les dades d'ençà del 1369, *ibidem*, p. 105 i s. Per al testament amb la deixa sobre el graó: *ibidem*, p. 123-125, doc. 4, p. 183-184.

³⁵ *Ibidem*, p. 127, doc. 13, p. 189, doc. 14, p. 190.

³⁶ Saturnino RUIZ DE LOIZAGA, *Iglesias, santuarios y ermitas dedicados a Santa María en los pueblos de España. Según documentación de los registros del Archivo Vaticano (siglos XI-XV)*, Zamora, 2011, doc. 198, p. 301-302.

³⁷ Pel que fa a l'epigrafia i l'heràldica, que ja van cridar l'atenció dels pioners de l'excursionisme científic català, a las darreries del segle XIX, vegeu: Antoni COBOS FAJARDO, Joaquim TREMOLEDA TRILLA i Salvador VEGA FERRER, *L'epigrafia medieval dels comtats gironins II. El comtat d'Empúries*, Figueres, 2010, p. 46-47, 116-119.

³⁸ M. PUJOL, *La Portalada dels Apòstols...*, p. 96, 128, doc. 15, p. 190.

³⁹ Entre els treballs de referència sobre el mestre, segueixen essent plenament vigents els de: Marcel DURLIAT, «Un artiste picard en Catalogne et à Majorque: Pierre de Saint Jean», *Caravelle*, núm. 1 (1963), p. 111-120; ID., «Le portail du Mirador de

es va traslladar a Catalunya, on va dirigir l'obra de la catedral de Girona d'ençà del seu nomenament l'any 1397, fins a l'any 1406. Amb tot, es constaten trasllats puntuals a Mallorca, prova evident que va comptabilitzar ambdues responsabilitats, i fins i tot les va compartir amb una intervenció puntual a la catedral d'Elna (*ante quem* 1405), quan es projectava la renovació fallida de la seva fàbrica romànica. Poc després, el 1410, es va comprometre amb el capítol de la Seu d'Urgell per executar el cadirat del cor. Tot i que encara consta vinculat al projecte el 1412, els problemes que havien sorgit entre els promotors i l'artífex fan suposar que ja no hi treballava regularment. L'any 1415 contractava la porta d'una de les capelles del claustre del convent de Sant Agustí, a Barcelona.⁴⁰ Malgrat el silenci dels llibres d'obra de Santa Maria de Castelló,⁴¹ el seu mestratge és perfectament compatible amb les dates conegudes fins ara sobre la seva peripècia laboral. A més, les coincidències formals existents entre les realitzacions documentades del mestre i l'escultura de la porta empordanesa, són un argument incontestable al seu favor.

3. La porta major de la catedral de Tarragona

Aquest projecte és el de desenvolupament més lent entre els documentats, i sens dubte el més ambiciós, si considerem el nombre d'imatges que es va preveure instal·lar als seus muntants, i l'abast del seu programa iconogràfic. Recordem que eren un total de trenta figures, entre apòstols i personatges veterotestamentaris, de les quals, finalment, només se'n van executar vint-i-una. Presideix el mainell la Mare de Déu amb el Nen (fig. 9), la titular, que trepitja amb els seus peus uns animals monstruosos. El pilar on es recolza ostenta a la

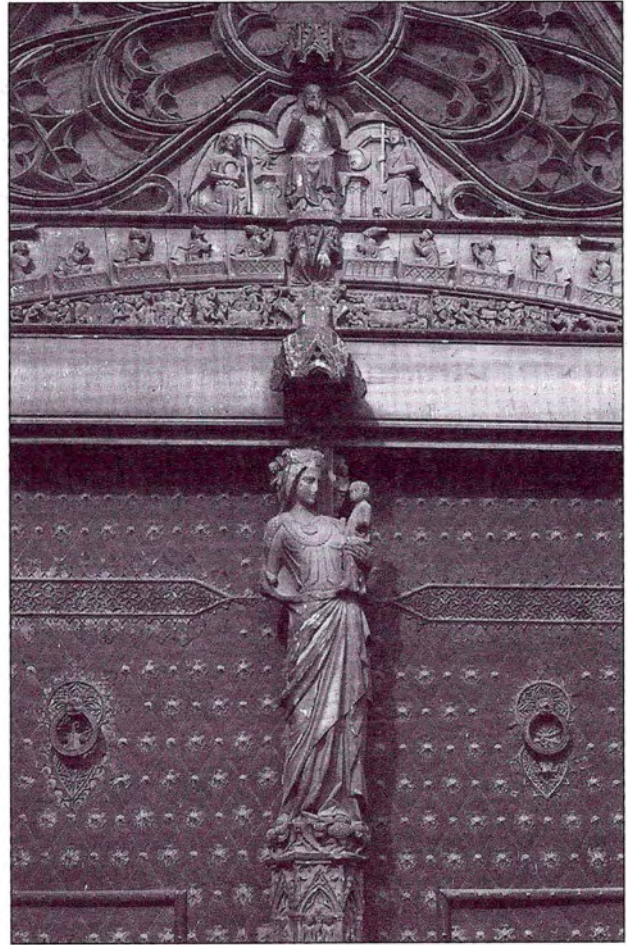


FIGURA 9: MAINELL I TIMPÀ DE LA PORTA OCCIDENTAL DE LA CATEDRAL DE TARRAGONA

zona superior seqüències de la Creació, amb una atenció especial al pecat dels Primers Pares. En un context iconogràfic que comprèn un dels Judicis Finals més originals del gòtic peninsular, Maria es contraposa a Eva, i es mostra com la intercessora necessària dels que, al timpà, s'incorporen als seus sarcòfags per tal d'ésser jutjats.⁴²

A l'escultura arquitectònica de les zones estructurals de la porta que s'han de posar en relació

la cathédrale de Palme de Majorque», *Annales publiées par la Faculté des Lettres de Toulouse*, vol. IX-2 (1960), p. 245-255. S'hi suma l'estudi de Joan VALERO MOLINA, «L'etapa gironina de l'escultor Pere de Sant Joan», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, vol. XLII (2001) p. 221-236. Segons reconeix M. Durliat en una nota del treball que va consagrar a l'artífex l'any 1963, l'atribució de les escultures de Castelló li va ser suggerida per Joan Ainaud de Lasarte (nota 18).

⁴⁰ Aquestes darreres dades a Josep M. MADURELL MARIMON, *El Arte en la Comarca Alta de Urgel*, Barcelona, 1946, doc. 7-9, p. 36-38.

⁴¹ Enric MIRAMBELL, «Un libro de cuentas del siglo XV de la iglesia de Castelló de Ampúrias», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, vol. LXXII (1964-1965), p. 5-30. Vegeu l'estudi de Joan Valero dins aquest volum.

⁴² Una aproximació iconogràfica a Emma LIAÑO MARTÍNEZ, *La portada principal de la catedral de Tarragona y su programa iconográfico*, Tarragona 1989; P. RODRÍGUEZ, *La justicia del más allá...*, p. 41-48. Vegeu també el text de Marcello Angheben en aquest volum.



FIGURA 10: CATEDRAL DE TARRAGONA, APÒSTOLS DELS MUNTANTS DE LA PORTA MAJOR

amb el contracte signat per Bartomeu de Girona l'any 1277, es constaten divergències estilístiques que ens alerten de la heterogeneïtat de l'equip que hi va intervenir. Aquestes dissimilituds també s'observen a l'àmplia galeria de personatges que habiten els muntants, testimoni de la distància temporal que separa la seva execució. Mentre les figures de la Mare de Déu i sant Pere, i la d'alguns apòstols, entre els quals sant Joan, localitzats a la banda esquerra, són d'un mateix mestre, els restants, de qualitat desigual, semblen dependre'n (fig. 10). Pel que fa als profetes, daten tots del període en què la direcció de les obres va estar a càrrec de Jaume Cascalls (fig. 11). La filiació de les primeres, de notable regust antiquitzant en algun cas, apunta a la França septentrional. Fins i tot s'han suggerit parentius de la Mare de Déu amb

una imatge homònima de Saint-Corneille à Compiègne, al nord de París, del tot convincents.⁴³

La darrera etapa del procés constructiu amb la qual es clourà finalment el projecte, coincideix amb un moment de molta activitat dins la carrera de Jaume Cascalls, de manera que la seva intervenció a Tarragona s'ha de relativitzar.⁴⁴ D'ençà de 1372, Cascalls es reconeix mestre d'obra del panteó reial de Poblet i de les catedrals de Lleida i de Tarragona, indistintament. És evident que en aquesta darrera empresa, on quedava més feina per fer, en alguns moments va delegar. Segons informen els documents, un dels que hi va assumir més responsabilitats fou Guillem Solivella, el gendre de Cascalls d'ençà de 1372, i hereu del seu taller a la seva mort (vers 1377-1378).⁴⁵ Per la seva banda, l'anàlisi estilística apunta a la intervenció, en zones

⁴³ Paul WILLIAMSON, *Gothic Sculpture, 1140-1300*, Yale, 1995.

⁴⁴ La vinculació professional de Jaume Cascalls amb la catedral de Tarragona ja era coneguda d'antic. A més, d'acord amb els pactes establerts amb el capítol, se sabia que havia treballat en les figures dels muntants (vegeu el treball citat a la nota 47).

⁴⁵ Noves referències descobertes posteriorment han confirmat la seva responsabilitat a la portalada, i els vincles familiars existents entre Cascalls i Solivella. També el paper del darrer com a hereu del taller del sogre, un extrem que es confirma amb la successió al mestratge de la Seu de Lleida. Aquestes notícies es donen a conèixer a: Francesca ESPAÑOL BERTRAN, «Jaume Cascalls i Guillem Solivella», a *Homenatge a mossèn Jesús Tarragona*, Lleida, 1996, p. 219-232.



FIGURA 11: CATEDRAL DE TARRAGONA. DETALL DE LES FIGURES DELS MUNTANTS (1372-1377/78)

molt concretes de la portalada, de Jordi de Déu, l'esclau grec de Cascalls, que consta vinculat a la ciutat aquests mateixos anys.⁴⁶

Durant aquesta etapa que comprèn del 1372 al 1377, es van executar els nou profetes que perviuen. El contracte es va signar el 17 de novembre de 1375, pactant cadascuna de les figures per un preu de dinou lliures i dotze sous.⁴⁷ El mes de setembre d'aquell mateix any tres picapedrers de la Selva del Camp s'havien compromès a proporcionar la pedra necessària per a llavorar-les. Atès que es parla de dotze blocs, cal concloure que, o no es va enllestir l'encàrrec, o s'han perdut algunes escultures.⁴⁸ Tot i que en el darrer document es parla d'apòstols, les efgies dels deixebles de Crist ja estaven instal·lades al seu lloc des de feia dècades. El que quedava pendent eren les figures veterotestamentàries. Les nou que es van executar durant el mestratge de Cascalls: David, Moisès, Isaïes, Zacaries i Daniel, a la dreta, i el Baptista, Jeremies, Habacuc i Simeó, a la banda

esquerra, certifiquen la seva correspondència cronològica amb aquesta etapa avançada del projecte.

Aleshores també s'incorporà el Judici Final. Ignorem què hi va haver prèviament en aquest sector, tot i que un timpà cec és una probabilitat raonable. Amb la reforma, a la zona superior es va ubicar una claraboia, i la inferior van ocupar-la un Crist-Jutge i dos àngels amb les *Armae Christi*. Totes aquestes escultures daten de l'època del mestratge de Cascalls, que els mesos de setembre i desembre de l'any 1372, va cobrar per l'obra d'un dossier i unes imatges que poden correspondre a les esmentades.⁴⁹ Els àngels acusen els estilemes de Jordi de Déu, l'esclau grec de Cascalls, que també està atestat a Tarragona durant aquest període.⁵⁰ Cal recordar que la seva condició no li permetia actuar davant notari i percebre honoraris pel seu treball, de manera que el pagament dels elements referits no identifica qui els va executar, sinó la cronologia *ante quem* que els correspon.

⁴⁶ Vegeu la nota 49.

⁴⁷ Es dona notícia d'aquest compromís a J. BLANCH, *Arxiepiscopologi de la Santa Església Metropolitana...*, II, p. 58.

⁴⁸ El treball que inclou aquesta notícia fou publicat en números successius de la *Revista de la Asociación Artístico Arqueológica Barcelonesa* (anys 1899-1913). Nosaltres citem a partir de l'edició de l'estudi apareguda el 1984: Joan PIE I FAIDELLA, *Annals inèdits de la vila de la Selva del Camp de Tarragona*, Tarragona, 1984, p. 604, n. 1. Es transcriu a: Emma LIAÑO MARTÍNEZ, «Jaume Cascalls, escultor en Tarragona y Poblet», *Universitas Tarraconensis*, vol. IV (1981-1982), doc. 1, p. 51-53 (article aparegut també a *Reales Sitios*, vol. XIX-71 (1982), p. 65-72).

⁴⁹ Aquests documents a F. ESPAÑOL, *Jaume Cascalls...*, doc. 4-5, p. 227-228.

⁵⁰ Pere BESERAN RAMON, *Jordi de Déu i l'italianisme en l'escultura catalana del segle XIV*, Tarragona, 2003.

A la decoració del timpà també hi va contribuir el barceloní Pere Moragues. El llenguatge de la Resurrecció dels Morts i de l'Infern, compresos els àngels que amb les seves trompetes anuncien el Judici Final, és prou unitari com per assumir que tots aquests elements són obra seva, i anteriors al mes de novembre de l'any 1372, data en la qual s'acredita el pagament de les 95 lliures que certifiquen la seva intervenció.⁵¹ Atesa la magnitud assolida aquests darrers anys per la personalitat artística del mestre, la seva estada tarragonina no està mancada d'interès, i afegeix a la nònima de les seves responsabilitats conegudes, la intervenció en un projecte d'escultura monumental, i la vinculació laboral amb Jaume Cascalls.⁵²

Des d'una perspectiva iconogràfica, el timpà es revela com un dels sectors més interessants de tot el conjunt. La figura entronitzada del Crist-Jutge recolza els seus peus en una peanya on es desplega la inscripció: BEATI MORTUI QUI IN DOMINO MORIUNTUR (Ap. 14,13). El flanquegen el sol i la lluna i els àngels agenollats amb les *Arma Christi*. Per sota se situen dos registres, on se superposen la Resurrecció dels Morts i l'Infern (fig. 12 i 13), que abasten tota la llum del timpà.

Al superior, els que s'incorporen dels sepulcres ho fan vestits. Són dotze personatges, sis per banda, amb les mans en oració, que eleven els seus caps, i miren el Crist-Jutge de la zona superior. A la zona central, tres àngels dempeus els anuncien amb el so de les trompetes l'arribada dels temps darrers. Les figures es poden identificar mercès als seus induments. Estan ordenades segons la je-

rarquia que ocupen dins l'estament privatiu. A la dreta, els eclesiàstics, encapçalats pel papa, a qui segueixen un cardenal, un bisbe, un abat, un clergue i un monjo. A l'esquerra, els que representen l'estament secular: l'emperador, el rei, el comte, l'ermità, el cavaller i una dona. Cadascuna de les figures va acompanyada d'un text, extret del Saltiri, de l'Evangeli de sant Lluç i del *Te Deum*.⁵³ El que se'ns mostra al timpà de Tarragona són els «Estats de la terra», segons la divisió establerta pel papa Gelasi I (492-496) en la seva carta a l'emperador Anastasi. Els representants de l'ordre espiritual ocupen la banda dreta del registre i els de l'ordre temporal, l'esquerra.

Pel que fa a l'infern, l'escultor ha construït un espai bigarrat, curull de personatges. Es desplega a banda i banda de les dues Boques del Leviatan, situades al centre, alineades amb els àngels trompeters del Judici del registre superior. Els trenta-vuit condemnats, entre els quals només hi ha vuit dones, avancen des dels dos extrems del relleu cap a aquestes portes. Hi ha homes i dones, els rostres dels quals expressen edats diverses: hi ha joves, adults i vells. Alguns mostren la seva desesperació tapant-se la cara amb les mans, un gest que també té ressò a l'Infern de la trona de la catedral de Siena, obra de Nicola Pisano, i al de la portalada d'Orvieto. Tots van nus, però algun d'ells ostenta un atribut que l'identifica. Veiem un rei i un tonsurat.

Els vint diables representats tenen una aparença molt imaginativa. N'hi ha amb cara de gos i de porc, per exemple, una especificitat que també adopten els dimonis al Judici Final del *Missal de*

⁵¹ Madrid, Archivo Histórico Nacional, Clero. Tarragona, Lligall 6801, f. 324; *Die sabbatis .XX. die novembris. Ego Petrus Moragues, magister ymaginerie civitatis Barchinone, confiteor et recognosco vobis, Bernardus de Gradu, capellano comensali sedis Terrachonensis, procuratori operis dicte sedis, quod solvistis mihi numerando in diversis solucionibus nonaginta quinque libras Barchinone de terno, per quibus ego operavi ymagines seu earum parte operis quod nunc fit super portale mayus prefate sedis. Et ideo renuncio etc. A vobis ipsas XCV libras vos etc. Et in testimonium promissorum etc. Testes: Guillelmus de Cantalops et Franciscus Antonii, scriptores Terrachone.*

⁵² El mestre, actiu a Catalunya i a l'Aragó, està vinculat com a escultor a l'obra de retaules, imatges devocionals, sepulcres i creus monumentals; també actua com a argenter executant el reliquiari dels Corporals de Daroca. Com a arquitecte, va construir la capella de les Onze Mil Verges a Montserrat i fou mestre d'obra de la catedral de Tortosa. Per als estudis que han anat donant a conèixer les notícies documentals que ho atesten: Francisco MARTORELL, «Pere Moragues y la custodia dels Corporals de Daroca», *Estudis Universitaris Catalans*, vol. III (1909), p. 225-232; Émile BERTAUX, «Pere Moragues, argenter et imagier. Le tombeau de l'Archevêque D. Lope de Luna à Saragosse», *Estudis Universitaris Catalans*, vol. III (1909), p. 399-403; Anselm M. ALBAREDA, «Pere Moragues, escultor i orfebre (segle XIV)», *Estudis Universitaris Catalans*, vol. XXII (1936), p. 499-524; José Maria MADURELL MARIMON, «La obra del sepulcro del Cardenal de Aragón», *Spanische Forschungen. Reihe 1. Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens*, núm. 21 (1963), p. 162-168; Victòria ALMUNI I BALADA, «Pere Moragues, mestre major de l'obra de la seu de Tortosa», *Anuario de Estudios Medievales*, núm. 30-1 (2000), p. 423-449.

⁵³ En dona la transcripció: P. RODRÍGUEZ, *La justicia del más allá...*, p. 44-45.



FIGURES 12 I 13: EL JUDICI FINAL. TIMPÀ DE LA PORTA MAJOR DE TARRAGONA. PERE MORAGUES, *ante quem* 1372

Santa Eulàlia (Barcelona, Arxiu Capitular, ms. 1, f. 1). Alguns vesteixen elements de l'arnès militar (cota de malla i perpunt), però el cos pelut de la resta els apropa a la iconografia usual. La proporció i la posició frontal d'un dels dimonis del sector dret, molt proper al personatge coronat, semblen distingir-lo de la resta, raó per la qual es podria identificar amb Llucifer.

Encara que la seqüència sembla retratar el camí vers la porta de l'Infern, el paisatge flamejant, a través del qual es desplacen els pecadors, constitueix en si mateix un gènere de turment. En alguns cas són transportats sobre les espatlles, o fermats amb cordes. Un grup ho és en carro. L'art de la França meridional proporciona un paral·lel iconogràfic per a aquesta darrera acció, al retaule de pedra de la capella de Betlem, a la catedral de Narbona,⁵⁴ un recurs que incrementa l'esperit dinàmic de la composició, en la qual fins i tot una de les calderes és transportada; una fórmula que també fan seva dues miniatures de cronologia posterior. Una d'elles al *Llibre d'Hores del Mestre de les Inicials de Brussel·les* (Londres, British Library Add. 29433, f. 89), l'altra al *Llibre d'Hores d'Anna de Clèves* (Nova York, Pierpont Morgan Library, M. 945, f. 168v).

A Tarragona, malgrat la paradoxa que s'estableix entre l'espai interior o exterior de l'Infern, també assistim a la penalització dels pecats. Als turments que utilitzen el foc, s'han de sumar els que recorren a l'aigua bullent, en aquest cas per mitjà de dues calderes plenes de personatges, instal·lades gairebé simètricament a ambdues bandes de les portes de Leviatan. A més, en el decurs d'aquest seguici els dimonis fereixen amb diversos instruments les seves víctimes. Entre els pecadors s'identifica l'avar per la bossa al coll; un dels malignes transporta un pecador amb el cos revessat sobre les espatlles, que potser encarna la supèrbia. Pel que fa a la dona de l'extrem esquerre del relleu amb un rèptil a l'esquena, podria al·ludir a l'enveja, una especificitat que es contempla al *Lucidari / Elucidarium* d'Honoré d'Autun, de la qual es fa ressò el *Breviari d'Amor* de Matfre Ermengaud de Béziers, un text molt conegut i copiat a la Catalunya gòtica.

4. Altres modalitats

Al costat de la fórmula més monumental, testimoniada pels exemplars invocats fins aquí, discorren altres camins, igualment eloqüents del valor que es va assignar a la porta adornada a la Catalunya gòtica. Un dels projectes més representatius d'aquesta via alternativa perviu a l'**església parroquial de Vilanova de Meià**, a la comarca de la Noguera (fig. 14). Quan vers 1327 es va construir la porta occidental, l'edifici ja comptava amb un accés de tradició tardoromànica obert a la banda meridional. Per això, el nou, es revela com a quelcom «retòric», llevat que considerem el seu valor com a via d'expressió del poder del promotor que la va encarregar. La porta es va inscriure dins d'un cos avançat respecte el mur perimetral, mercès al qual es va poder dotar de l'abotzament necessari per desplegar l'aparell escultòric que la significa. Al projecte, ultra la seva càrrega figurativa, hi destaca el component ornamental que sembla descobrir-nos l'ascendent del mestre anònim que el va concebre i executar. Els calats d'inspiració arquitectònica que omplen els sectors morts de la porta, són els mateixos que empra amb resultats similars el *Mestre d'Anglesola*, l'escultor forà i encara anònim, a dues de les seves realitzacions més rellevants: el frontal/retaule provinent de l'església que li dona nom, ara al Museu de Belles Arts de Boston (USA), i també el sepulcre d'un membre de la família Cardona, Ramon Folch VI, el Prohom Vinculador (†1320), a Poblet. Atesa aquesta reiteració, també degué desplegar la mateixa recepta a la portalada perduda de Tàrraga, que va dirigir, en la qual es va poder inspirar el mestre de Vilanova de Meià, una constatació que podria proporcionar la data *ante quem* 1327 per al projecte targarí.

Altres elements de la porta estan tenyits d'aquest regust decorativista. S'escau amb la clara-boia, parcialment destruïda, que adornava l'intradós de l'arc interior. Es tracta d'un tret molt original per al qual comptem amb significatius paral·lels a l'àrea lleidatana, sempre, però, en espais interiors, i que va poder inspirar el disseny en aquest punt de la denominada *Porta de les Verges*

⁵⁴ La reproducció a *Le grand retable de Narbonne*, (Actes du 1er colloque d'histoire de l'art méridional au Moyen-Age. Narbonne, décembre 1988), Narbona, 1990, fig. 15.



FIGURA 14: PORTA OCCIDENTAL DE VILANOVA DE MEIÀ (LA NOGUERA), DATADA A L'ANY 1327

a Santa Maria de Morella, un projecte d'innegable regust lleidatà.⁵⁵ Per damunt d'aquest calat se situa la principal càrrega figurativa del monument: la Mare de Déu entronitzada, flanquejada per una Anunciació i una Epifania, i dos àngels músics, un dels quals, el més proper a sant Josep, proveït d'un saltiri, molt ben reproduït. L'església, tot i estar dedicada al Salvador, va reservar aquest lloc d'honor a la Verge. Com s'esdevé a la porta occidental d'Agramunt, la peanya on es recolza la imatge incorpora una inscripció que data el projecte l'any 1327, i esmenta un personatge, anomenat Francesc d'Oluja: «Esta imaga: feu: an: Francesch: Dulu-ga: en lan: de: M: CCC e XXVII».

Si bé quan vàrem donar a conèixer aquesta data l'any 1991 ens decantàrem per interpretar-la com a corresponent a l'artífex del projecte,⁵⁶ la presència d'un emblema heràldic acompanyant l'epígraf, ens aboca, ara, a considerar una alternativa. L'escut que enquadra la inscripció ostenta un estri

al seu camper. És una llançadora de teixidor, un emblema «parlant» que podria identificar l'adscripció laboral del personatge. En tot cas, atesa la capacitat econòmica que es deriva de tal munificència, la condició social de Francesc d'Oluja sembla acomodar-se més amb la del comerciant de teixits, que no pas amb la d'un professional d'aquest gènere de manufactura.

Les columnetes laterals de les quals arrenquen les arquivoltes estan coronades per capitells. Tot i el seu mal estat de conservació, es poden «llegir», i confirmen la coherència iconogràfica de tot el conjunt. A la banda esquerra veiem una figura dempeus, inclinada, potser Déu en el moment de la Creació, segons aquella variant que el mostra proveït d'un compàs i atrafegat. A tocar seu se situen dues figures assegudes sota un arbre, al tronc del qual s'entortolliga una serp. Són Adam i Eva. Han pecat i se n'avergonyeixen. L'expulsió del Paradís també forma part d'aquest cicle. La zona més

⁵⁵ És el recurs que s'empra per emfatitzar la separació d'una capella respecte la nau major de l'església. El descobrim a Vilanova de Meià, al propi edifici on se situa la porta que estem analitzant. També va existir a la catedral de Lleida (capella de Sant Pere, fundació dels Montcada) i al monestir d'Avinyana. Perviu a l'església parroquial de les Avellanes.

⁵⁶ F. ESPAÑOL, *La catedral de Lleida: arquitectura i escultura...*, p. 183, fig. 2.

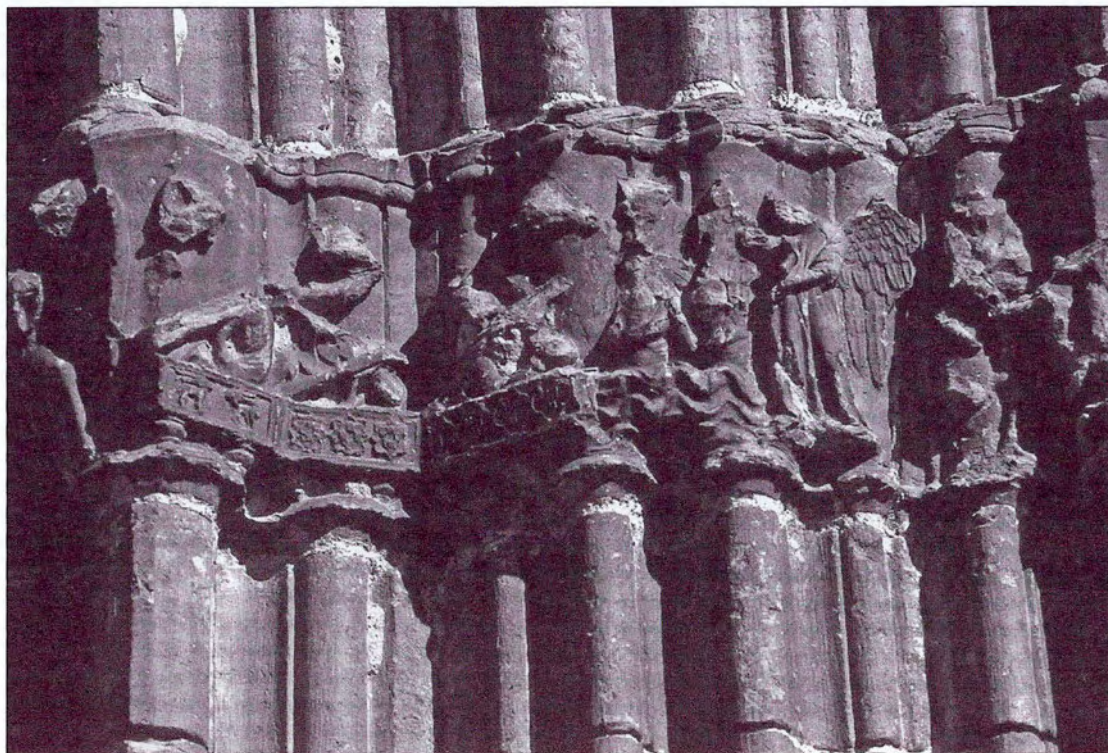


FIGURA 15: VILANOVA DE MEIÀ (LA NOGUERA). LA RESURRECCIÓ DELS MORTS

interior, la contigua a la porta, l'ocupa un esplèndid cep, curull de raïm, que un home talla i aplega dins un cistell. Les connotacions eucarístiques d'aquest episodi no es poden negligir atès que, com veurem, el cicle que es desplega a la portalada gira entorn de la idea de Caiguda i Redempció, sense, però, que es faci explícita la Passió de Crist.

Als capitells de la banda dreta, des de l'interior cap a fora, hi ha un àngel dempeus que sembla assenyalar les escenes que segueixen. Es tracta d'un Judici Final. Primer, hi ha la Resurrecció dels morts (fig. 15). El difunts aixequen la tapa dels sarcòfags i s'incorporen. Es tracta d'enterraments elevats sobre columnes, amb el frontal de la caixa adornat amb signes heràldics. El primer amb dos cèrvols afrontats, el segon i el tercer, amb escuts, als campers dels quals hi figuren escacs i pals inscrits dins formes lobulades, les mateixes que descobrim als sepulcres contemporanis. A la Resurrecció dels morts segueix una escena que comprèn un nou àngel i dos personatges, situats darrere d'uns núvols, als quals sembla adreçar-se. Han de ser els

Justos del Judici Final. Més enllà, tot i el mal estat del suport, s'identifica un altre àngel que podria correspondre a sant Miquel, ja que sembla sostenir les balances del pesatge de les ànimes. A l'extrem dret, hi ha la Boca de Leviatan, l'entrada de l'Infern a la qual es dirigeixen els condemnats.

Com hem assenyalat, la coherència iconogràfica de la portalada és plena. La narració gira a l'entorn de la contraposició Eva/Ave, les dues figures femenines que encarnen l'entrada del pecat al món i la seva superació per mitjà de la Passió i Mort de Crist que la verema, com a metàfora de l'Eucaristia, sembla evocar. Maria, la mare del Redemptor i contrafigura d'Eva, és la titular de la porta. El Judici Final corona la narració, fent explícit el premi i la condemna que rubrica el pas pel món dels bons cristians i dels pecadors.

A la Catalunya meridional, la **façana de la capella del Palau Episcopal de Tortosa** és una de les iniciatives més rellevants del Tres-cents.⁵⁷ L'excel·lència arquitectònica d'aquest oratori té el seu complement en l'escultura desplegada tant a

⁵⁷ Joaquín YARZA LUACES, «La imatge del bisbe en el gòtic català», a *Thesaurus. L'Art dels Bisbats de Catalunya*, Barcelona, 1986, p. 129. Sobre la capella i la façana: Francesca ESPAÑOL BERTRAN, *Guillem Seguer de Montblanc, un mestre Trescentista escultor, pintor i arquitecte*, Montblanc, 1994, p. 39-46.

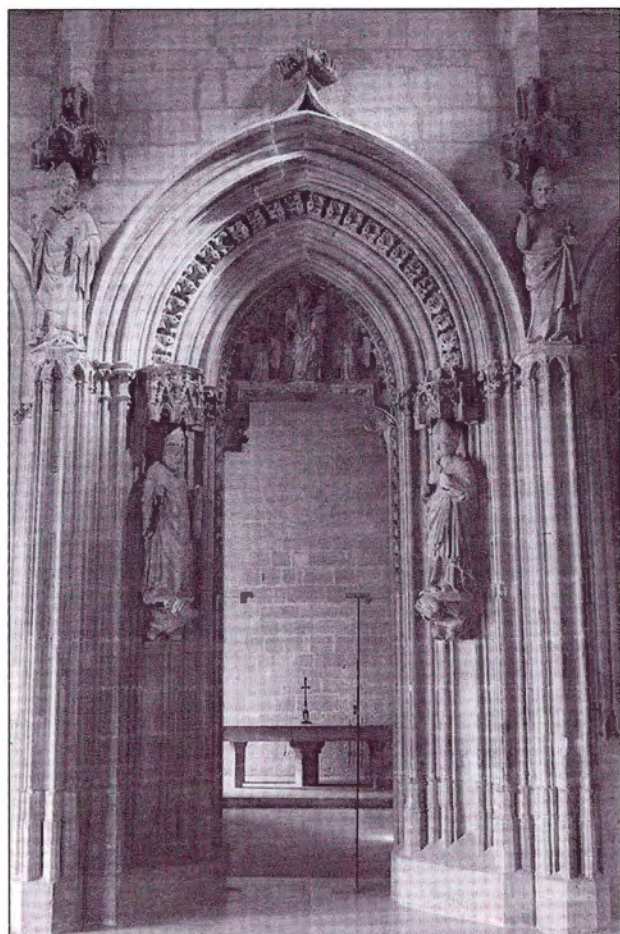


FIGURA 16: TORTOSA. PALAU EPISCOPAL. PORTA DE LA CAPELLA

l'interior com a l'exterior de la fàbrica. La capella està situada a la planta noble, i és contigua al pati a l'entorn del qual s'ordena l'edifici. La seva façana està aixoplugada per la galeria que embelleix aquest pis alt. Té una porta central i sengles finestres a banda i banda, a la manera de les sales capitulars (fig. 16). En aquest cas, però, amb el parament profusament adornat. La porta exhibeix al timpà una figura exempta de la Mare de Déu amb el Nen, dempeus, aixoplugada per un bellíssim dossier; la flanquegen dos àngels cerofers. Quatre superbes figures episcopals, sota dossers, contribueixen a l'embelliment de la façana. Corresponen als Pares de l'Església. És una tria molt idònia, tenint en compte la naturalesa de l'edifici i el seu promotor. Agustí, Gregori, Jeroni i Ambrosi, són personalitats afins a un pontífex de l'església. La presència del emblema heràldic del bisbe Berenguer Desprats (1316-†1340) ha permès assignar-li aquest paper. La policromia va complementar aquest excepcional desplaçament escultòric.

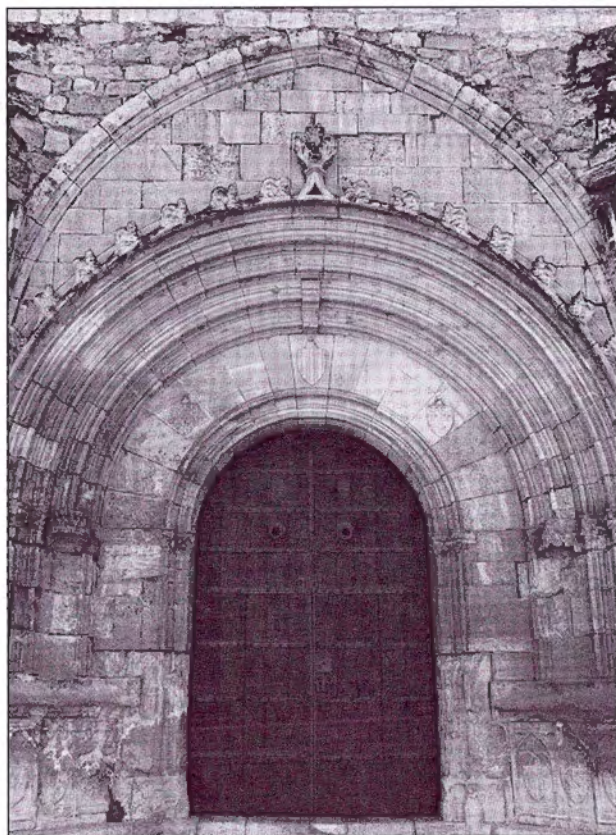


FIGURA 17: PORTA EXTERIOR DEL CLAUSTRE. MONESTIR DE SANTES CREUS

La porta forana del claustre de Santes Creus, protegida originàriament per un porxo, és una obertura d'arc de mig punt, molt malmesa a dia d'avui (fig. 17). A banda i banda ostenta unes mènsules que ens alerten de la presència a l'indret d'unes escultures exemptes, avui desaparegudes, que semblen haver subratllat la munificència reial envers el monestir cistercenc, especialment rellevant aleshores. Corrobora aquest fet l'heràldica àulica instal·lada a les dovelles de l'arc interior. Pere el Gran (1276-†1285) havia estat inhumat al monestir i Jaume II (1291-†1327) va adornar l'enterrament del pare amb un sepulcre monumental d'una ambició inèdita als territoris de l'orient peninsular; també hi va destinar el que va compartir amb la seva esposa, Blanca d'Anjou, anys després, convertint el cenobi mitjançant aquests gestos en panteó reial. En paral·lel, va finançar la substitució del claustre originari per l'esplèndida obra gòtica que perviu. La porta que tractem comunica les seves galeries amb l'exterior de la clausura. Les mènsules que van sustentar les escultures perdudes mostren els caps d'un rei i una reina, una «citació»



FIGURA 18: SANTES CREUS. JUDICI FINAL DE LA PORTA QUE COMUNICA L'ESGLÉSIA AMB EL CLAUSTRE

plenament coherent en aquest context, com ha estat posat de relleu.⁵⁸

La porta de la galeria septentrional del claustre de Santes Creus, que comunica amb l'església, és un altre projecte interessant per al nostre discurs (fig. 18). Ostenta a la zona alta un Judici Final, acompanyat d'un donant. La incorporació de les cinc escultures exemptes i de les mènsules on es recolzen fou molt posterior a la construcció de l'obertura, igual que s'esdevingué amb la monumental imatge trescentista de la Mare de Déu que se situa al mur de llevant, a tocar del Judici. La concentració a l'angle nord-oriental del claustre d'aquest desplegament escultòric i el pes iconogràfic que se'n deriva, sembla alertar-nos sobre la importància de l'enclau i permet especular sobre la possible associació de la porta als usos penitencials que es practicaven en el si de les comunitats monacals.

El Judici és presidit per la figura entronitzada de Crist-Jutge, aixoplugada sota un dosser. La túnica deixa visible la ferida de la llança, i les mans i els peus, els estralls de la Crucifixió. A banda i

banda el flanquegen tres àngels dempeus amb els instruments de la Passió: els claus, el de l'esquerra, la corona d'espines i la creu, el primer de la dreta, l'esponja, el segon d'aquest mateix sector. A l'extrem esquerre se situa un cistercenc agenollat, amb les mans en oració. Sustenta una creua abacial que identifica el seu rang. La Resurrecció dels morts ocupa la mènsula central, de les cinc on es recolzen les figures. Dos àngels, un dels quals trompeter, avisen de l'arribada dels temps darrers. Responen a la crida un home i una dona que obren les tapes dels seus sarcòfags mentre s'incorporen. Les mènsules restants ostenten els símbols dels quatre evangelistes. D'esquerra a dreta: el lleó de sant Marc, l'àngel de sant Mateu, el bou de sant Lluc i l'àguila de sant Joan.

Aquestes escultures són d'alabastre, però el dosser que aixopluga la imatge de Crist-Jutge és de pedra. Ultra les restes de policromia, s'hi aprecia la presència de la crosta de vidre que va decorar les claraboies que el decoren. Aquesta tècnica, que confereix una notable sumptuositat a l'acabat es-

⁵⁸ Peter K. KLEIN, «Zur Einführung: Der mittelalterliche Kreuzgang. Architektur. Funktion. Programm», a *Der mittelalterliche Kreuzgang. The medieval Cloister. Le cloître au Moyen Age. Architektur, Funktion und Programm*, Regensburg, 2003, p. 16-18.

cultòric i que, en certs casos, es va poder emprar com a mitjà per emmascarar la pedra, simulant un acabat esmaltat, va significar la producció d'alguns dels escultors més afamats del primer Tres-cents, un dels quals, Joan de Tournai, que fou l'introduïdor d'aquesta modalitat a Catalunya.⁵⁹ Malgrat que en el dossier ara només en queden testimonis escadussers, aquest vidre opac de color blau fosc degué embellir tot el seu exterior i, com veurem, constitueix un tret significatiu a l'hora de fixar els vincles formals del projecte escultòric.

Aquest Judici Final no té biografia, però la seva localització dins el claustre i la presència del donant, pot il·luminar-la. Tot i que el procés d'obra d'aquest àmbit del monestir ha estat molt controvertit, cal tenir present que si bé les fonts domèstiques no el donen per acabat fins a l'any 1341, el 23 d'octubre 1331 ja s'atesta la benedicció d'una de les seves galeries.⁶⁰ Ha de correspondre a la fronterera amb l'església, ja que l'anàlisi dels elements escultòrics del conjunt confirma la seva cronologia primerenca. L'angle contigu de la galeria oriental també cal relacionar-lo amb aquest moment d'obra. Aquest procés podria avalar la identificació del promotor amb l'abat Pere Alegre (1309-†1335), però també amb el seu successor, Francesc Miró (1335-†1347), perquè, si bé aquesta zona ja s'havia enllestit, les obres continuaven a tocar, i aquest grup, i la Mare de Déu contigua, eren elements d'una gran fragilitat que s'haurien pogut malmetre en cas d'instal·lar-se abans de la conclusió definitiva de l'empresa.

Pel que fa al seu possible artífex, hi ha un seguit d'elements que poden fer-nos avançar. D'una banda, la crosta de vidre emprada al dossier; de l'altra, la faisó de les escultures i el material amb el qual s'han executat. Cal recordar que dins el

context artístic del monestir, aquest Judici Final és una creació absolutament aïllada, per la qual cosa, i ateses les seves mides, els elements que el componen es van poder llavorar enllà de Santes Creus, i procedir al seu muntatge una vegada efectuat el trasllat.

Quin pot haver estat aquest indret d'execució? I el seu artífex? Si bé no comptem amb el document acreditatiu, hi ha un mestre actiu a la Catalunya d'aquest període que ens brinda una realització que pot servir-nos de referent. Parlem del retaule de la Passió que se serva al Museu Episcopal de Vic, i que prové de l'església parroquial de Sant Joan de les Abadesses. Es tracta d'una realització documentada de l'escultor de Camprodon, Bernat Saulet, atestat a Sant Joan de les Abadesses i a Barcelona entre els anys 1341-1344.⁶¹ Són poques les dades conegudes del mestre, però tot i el limitat marge cronològic que acoten, el vinculen a l'obra de retaules i sepulcres, i en tots els casos els encàrrecs es van executar amb alabastre provinent de les pedreres de Beuda i Segueró, al nord de Besalú, a la Garrotxa; el mateix material emprat al Judici Final que estudiem.⁶² Al retaule de la Passió hi ha un nou element significatiu en aquest context: l'ús de la crosta de vidre opac com a fons dels relleus, una especificitat que durant un temps va estar restringida a la producció de Joan de Tournai, i que, quan el mestre va desaparèixer, van adoptar els que el substituïren dins el mercat escultòric català, especialment en la faceta empresarial que hi va assumir.

Els vincles del grup de Santes Creus amb el retaule del Museu de Vic els podem fer extensius al llenguatge escultòric. Tot i que la historiografia ho havia passat per alt, en els relleus del moble s'aprecia la intervenció de dues mans. Les divergències

⁵⁹ Per a l'avaluació de l'artífex i els significatius recursos de què se serveix, entre els quals aquest vitrificat: Francesca ESPAÑOL BERTRAN, «L'escultor Joan de Tournai a Catalunya», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, núm. XXXIII (1994), p. 379-432; ID., *El gòtic català...*, p. 95-98.

⁶⁰ Vegeu els treballs citats a la nota 16.

⁶¹ Els documents del retaule a: Joseph MASDEU, «Dos retaules de Sant Joan de les Abadesses», *Butlletí del Centre Excursionista de Vic*, vol. II (1915-1917), p. 124-126. Els extracta: Agustí DURAN I SANPERE, *Els retaules de pedra*, vol. I («Monumenta Cataloniae»), Barcelona, 1932, p. 136. Per a les notícies barcelonines de l'escultor, vegeu la nota 64. Pel que fa a l'anàlisi del retaule i la seva possible ordenació, atès que, quan els seus relleus van ser traslladats al museu, feia temps que el moble s'havia desmantellat: *Ibidem*, p. 38-40, 135-136; Josep BRACONS CLAPÉS, *Catàleg de l'escultura gòtica del Museu Episcopal de Vic*, Vic, 1983, p. 105-107; F. ESPAÑOL, *El gòtic català...*, p. 102-103.

⁶² Francesca ESPAÑOL BERTRAN, «El alabastro como material escultórico en ámbito hispano en época gótica: las canteras de Girona», a *Le plaisir de l'art du Moyen Âge. Commande, production et réception de l'oeuvre d'art. Mélanges offerts à Xavier Barral i Altet*, París, 2012, p. 577-591.

són perceptibles fins i tot en la reproducció de l'arnès dels soldats que intervenen en algunes escenes.⁶³ Naturalment això només pot apuntar a l'existència d'un taller organitzat a redós de Saulet i, si això es constata en una obra contractada el 1341, cal deduir que aleshores ja era un mestre consolidat dins el mercat català. Aquest fet pot justificar, de retruc, els seus contactes laborals amb Aloi de Montbrai. Recordem que va intervenir en l'obra del sepulcre de l'ardiaca major de la catedral de Vic, Ramon Vinader (†1353), destinat al convent de Santa Caterina de Barcelona. Havia estat encarregat el 1341 a l'escultor francès, i l'any 1343 Saulet va assumir l'obra de les columnes i dels lleons que havien de sustentar-lo.⁶⁴ El contracte, signat a Barcelona, certifica la vinculació del mestre a la ciutat, on podria haver tingut radicat el seu taller, aleshores.

El rostre del Crist-Jutge de Santes Creus és, en cos rodó, el mateix que retrobem en petit format als relleus del retaule de la Passió; en aquest darrer cas, però, amb simplificacions pel que fa al treball de la barba. Els rínxols que la signifiquen reapareixen al cabell dels àngels que sostenen les *Arma Christi*, i en alguns dels personatges que figuren a l'Unció profètica a Betània, o a l'Entrada de Jesús a Jerusalem; també, en alguns apòstols del Rentament de peus i del Prendiment, i en els àngels músics que coronen el moble.

És obvi que entre el Judici Final de Santes Creus i el retaule de Sant Joan de les Abadesses hi ha una notable diferència qualitativa. Segons hem indicat, el moble és fruit d'una col·laboració, un fet que dificulta establir quina de les dues mans és la que correspon al nostre escultor, o depèn del seu llenguatge ja que, en aquest context, el moble pot ser obra del taller. Amb tot, les analogies existeixen. Si cal presentar un nou argument a favor, aquest ha de tenir a veure amb el fet que, per a l'escultor, l'encàrrec del monestir cistercenc va poder suposar

obrir les portes d'un nou espai laboral. Quan això s'esdevé, les dades conegudes certifiquen que sempre constitueix un revulsiu per als artífexs, i és el que justificaria la major qualitat del Judici Final.

5. Les portalades amb timpà cec

Edificis erigits en punts diversos de Catalunya durant la primera meitat del segle XIV ostenten portes monumentals amb un denominador comú: la decoració dels seus capitells, primordialment fitomòrfica, té el seu ascendent en el denominat art radiant francès.⁶⁵ El seu timpà és cec, tot i que pot incorporar una imatge exempta de gran format i un complement policrom, que en determinats casos pot ser figurat. Aquesta modalitat que s'adopta en molts edificis erigits a Barcelona durant la primera meitat del segle XIV també està present, ciutat enllà.⁶⁶ S'atesta, a **Santa Maria de Manresa** i a les dues portes de **Sant Miquel de Cardona**, que depenen dels dissenys materialitzats a la primera;⁶⁷ també a l'església parroquial de **Santa Coloma de Queralt**. En algun cas, la raó que ho justifica sembla tenir a veure amb l'activitat dels mestres associats a dites fàbriques, un fet constatable en les vinculades als arquitectes Ramon Despuig i Berenguer de Montagut, a Manresa i a Barcelona, en particular.

El moment en què la formula es va introduir és difícil de precisar, però hi ha edificis, el procés d'obra dels quals ens proporciona una cronologia relativa pel que fa a la consolidació de la tipologia. És el que s'esdevé amb Santa Maria de Manresa. La fàbrica es va iniciar l'any 1322, i el 1345 ja havia arribat a la zona on s'insereixen les dues portalades monumentals obertes al nord i al sud de la nau.⁶⁸ A l'església del monestir de Pedralbes, iniciada el 1326 i acabada el 1348, també s'adopta aquesta

⁶³ Cf. F. ESPAÑOL, *El gòtic català...*, p. 102.

⁶⁴ Referències al document a Josep BRACONS CLAPÉS, «Le retable de Saint Pol au musée épiscopal de Vic et les premiers retables gothiques de Pierre en Catalogne», a *Le grand retable de Narbonne*, (Actes du 1er colloque d'histoire de l'art méridional au Moyen-Age. Narbonne, décembre 1988), Narbonne, 1990, p. 95, 97, n. 28-29.

⁶⁵ Vegeu aquest repertori a: Denise JALABERT, *La flore sculptée des monuments du moyen âge en France*, París, 1965.

⁶⁶ Albert CUBELES I BONET, «Anotaciones sobre las tipologías de portales góticos en Barcelona (siglos XIV y XV)», a *Gotische Architektur in Spanien. La arquitectura gótica en España* (Actas del Coloquio de la Carl Justi-Vereinigung y del Seminario de Historia del Arte de la Universidad de Gotinga. Gotinga, febrero 1994), Frankfurt am Main, 1999, p. 189 i s; Francesca ESPAÑOL BERTRAN, «L'escultura gòtica a la Seu de Manresa», a *Manresa medieval. Història. Art i Cultura a l'Edat Mitjana*, Manresa, 2001, p. 68-82.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 82.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 65-67.

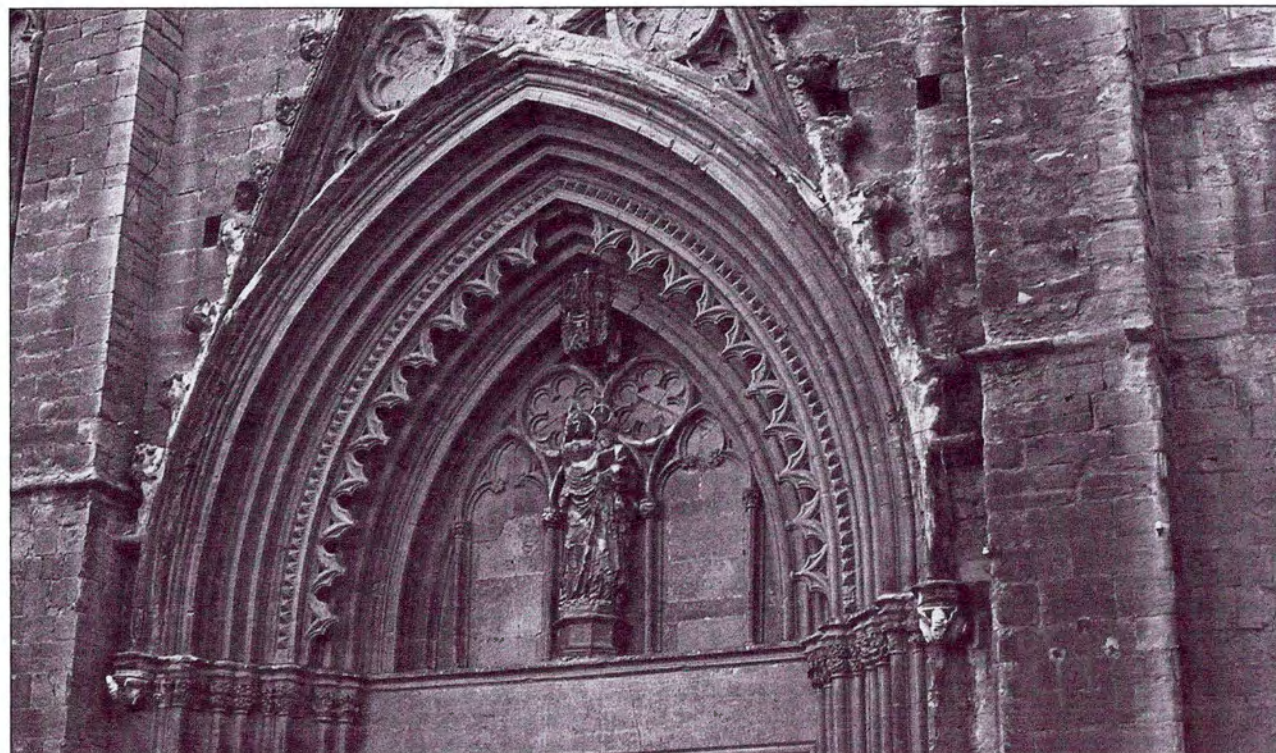


FIGURA 19: SANTA MARIA DE MANRESA. PORTA NORD

modalitat a la seva porta exterior, localitzada a la banda nord.⁶⁹ A Santa Maria del Mar se segueix a l'accés obert al carrer *dels Sombreiners*, al nord, i al que comunica amb el *Fossar de les Moreres*, al sud. L'inici de les obres l'any 1329, i les dades que certifiquen el funcionament de les capelles situades als peus de l'edifici durant la dècada dels anys 30 del segle XIV, permeten delimitar el procés d'obra del mur perimetral on s'insereixen.⁷⁰

Els testimonis invocats coincideixen en el temps. Aquestes esglésies on s'adopta el disseny que estem analitzant es van endegar durant la dècada dels anys vint del segle XIV, i d'acord amb el seu procés d'obra, les portalades van quedar enllestides en la seva vessant estructural anys abans de la Pesta Negra. Més enllà, es van poder incor-

porar al timpà les escultures exemptes que el complementen. D'aquesta evidència en podem extreure una conclusió: l'ús (i el domini) per part dels tallers escultòrics que van col·laborar amb els grans arquitectes de la Catalunya del primer terç del Tres-cents d'un repertori ornamental deutor directe de l'art radiant francès. La porta septentrional de Santa Maria de Manresa és un brillant testimoni de l'excel·lència plàstica (fig. 19 i 20) que es podia assolir per mitjà dels motius fitomòrfics d'aquest ascendent, com les fulles d'heura, pàmpol, o roure,⁷¹ uns elements que havien irromput a Catalunya de la mà dels equips que va coordinar i dirigir mestre Bartomeu a la façana de la catedral de Tarragona i al sepulcre de Pere el Gran a Santes Creus vers 1300.⁷²

⁶⁹ Per a la cronologia de l'església: Francesca ESPAÑOL BERTRAN, «L'univers d'Elisenda de Montcada i el seu patronatge sobre el monestir de Pedralbes», *Lambard. Estudis d'Art medieval*, núm. XXV (2016), p. 15-22.

⁷⁰ Vegeu: Cristina BORAU MORELL, *Els promotors de capelles i retalles a la Barcelona del segle XIV*, Barcelona, 2003, p. 370-393, 441-451.

⁷¹ En altres casos, les limitacions dels escultors aboquen a uns resultats més adotzenats. Ho veiem a la porta *dels Sombreiners* de Santa Maria del Mar, els capitells de la qual estan habitats per la mateixa vegetació petrificada, sense, però, la qualitat d'execució dels exemplars manresans. S'esdevé igualment a les portes majors de la parròquia barcelonina de Santa Maria de Pi, i del monestir de Sant Cugat del Vallès, contemporànies ambdues de les precedents, però amb un disseny divers. Amb tot, que els seus capitells comparteixin el mateix gènere d'ornamentació, confirma la popularitat assolida per aquests motius fitomòrfics.

⁷² Per a Manresa: F. ESPAÑOL, *L'escultura gòtica a la Seu...*, p. 70-71. Per a Santes Creus: ID., *El gòtic català...*, p. 43-44.

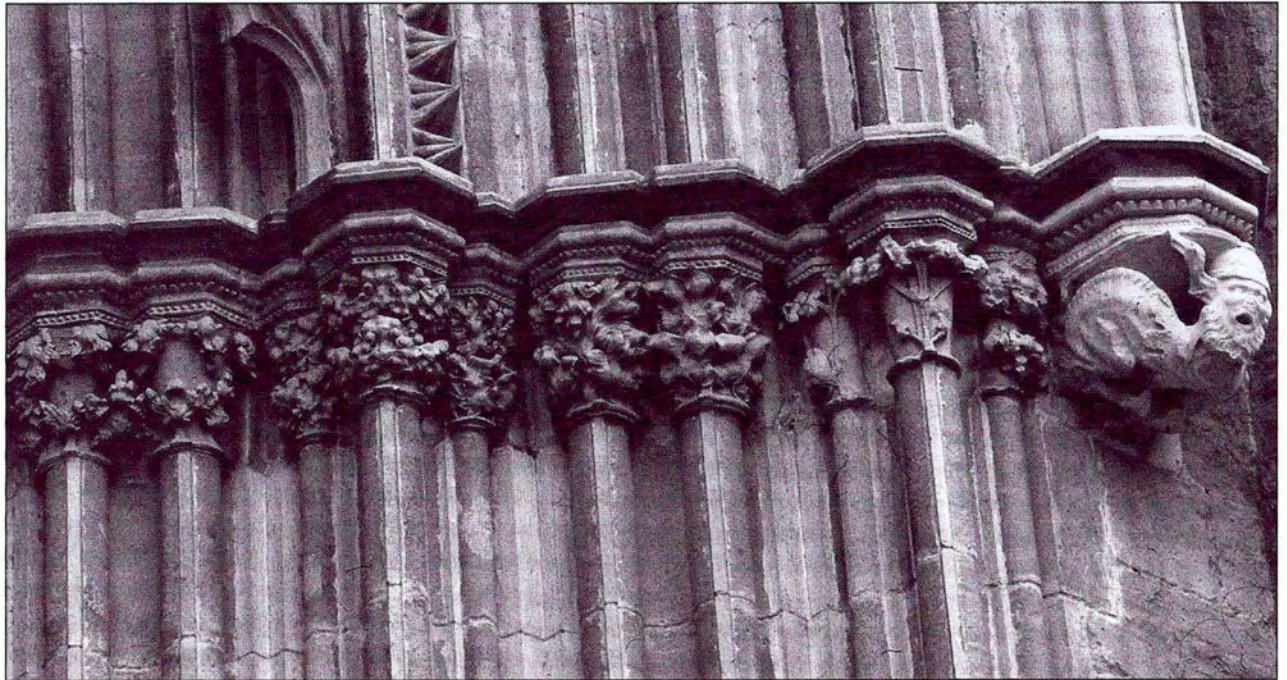


FIGURA 20: SANTA MARIA DE MANRESA. PORTA NORD. DETALL DE LA DECORACIÓ FITOMÒRFICA

Les portalades situades dins l'òrbita de Berenguer de Montagut i de Ramon Despuig, ja sigui a Barcelona, o enllà de la ciutat, tenen un tret distintiu molt específic. Les corona un gablet de proporcions variables que contribueix a definir la monumentalitat de l'obertura, ja que la llum de les portes (les laterals, en particular) està condicionada pel mòdul arquitectònic i és la mateixa que la de les capelles obertes entre els contraforts al mur perimetral. Es constata a Manresa, i a les del carrer de *Sombrerers* i del *Fossar de les Moreses*, a Santa Maria del Mar. En aquest mateix edifici, la porta occidental depassa aquest marc, i constitueix una excepció respecte les restants que segueixen el model. També s'adoptà a la porta exterior de l'església de **Pedralbes** (fig. 21).

L'ornamentació, localitzada als capitells, és sempre fitomòrfica, tot i que, puntualment, es pot complementar amb els animals fantàstics privatis del repertori que en època gòtica es desplega pels marges dels manuscrits, i després per determinats sectors de l'arquitectura i del mobiliari. Ho veiem a Pedralbes i a Manresa. Pel que fa al timpà, la seva superfície es va poder adornar amb una clara boia cega que perviu als accessos nord i sud de Manresa (fig. 22) i, a Santa Maria del Mar, als que s'ubiquen en el mateix sector. La veiem igualment a un dels de Sant Miquel de Cardona. Sovint també s'hi va

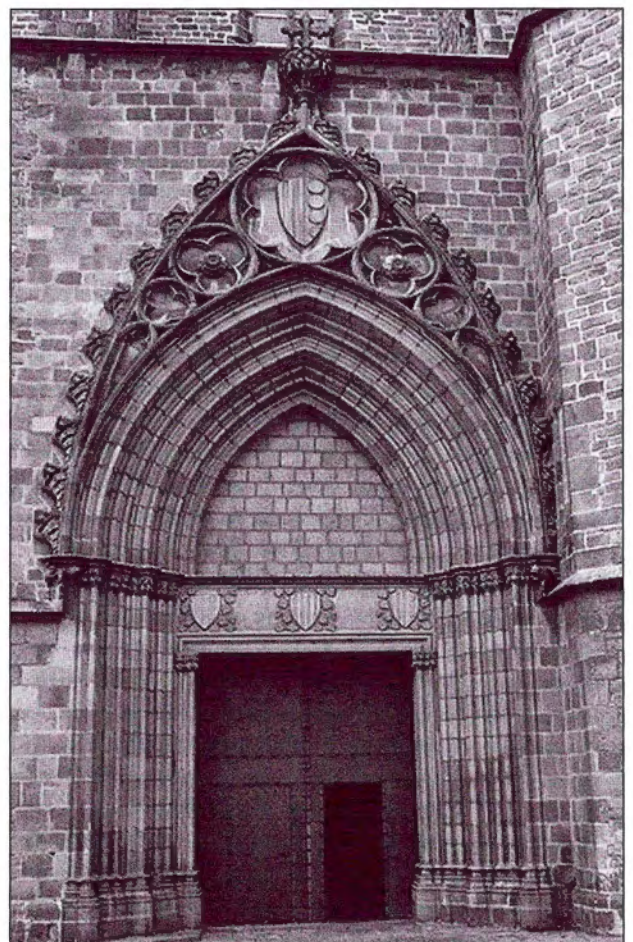


FIGURA 21: MONESTIR DE PEDRALBES. PORTA EXTERIOR DE L'ESGLÉSIA



FIGURA 22: SANTA MARIA DE MANRESA. TIMPÀ DE LA PORTA MERIDIONAL

incorporar una capa pictòrica com a acabat final. Eren els recursos ornamentals que servien de refons a les imatges exemptes que es van instal·lar al seu davant, sobre la llinda. Aquestes escultures, de gran format per harmonitzar amb el marc que les acollia, van poder ser contemporànies a la conclusió de l'obra arquitectònica o posteriors. En alguns casos romanen *in situ*, en altres hi ha constància de la seva destrucció. A Santa Maria del Mar, la porta *dels Sombrerers* està presidida per una Mare de Déu amb el Nen, dempeus. La mateixa tipologia mariana reapareix a la septentrional de Manresa; a la meridional hi va haver una efígie de sant Antoni, però s'ha perdut.

Aquesta fórmula perviu més enllà del segle XIV i ho testimonien les portalades localitzades a l'església de Castelló de Farfanya, a la Noguera, a la parròquia de Sant Llorenç de Lleida, al monestir de Sant Esteve de Banyoles, a l'església de Sant Miquel de Barcelona, i amb un format més sumari, a Sant Salvador de Breda.

A Barcelona, tres portalades igualment primerenques dins el segle XIV, ostenten un disseny que constitueix una variant respecte el precedent. La càrrega ornamental no es limita a la pròpia obertura, ja que per mitjà d'un folre que cobreix el mur contigu es perllonga a banda i banda. A més, s'havien previst amb un important complement escultòric, localitzat enllà del timpà que, d'haver-se materialitzat, hagués convertit aquests projectes en quelcom molt diferent del que avui podem avaluar. En totes elles el timpà és cec i està concebut per acollir escultures exemptes.

Adopten aquest format la porta dita actualment de Sant Iu, a la catedral de Barcelona, i a la mateixa ciutat les majors del Pi i de Santa Maria del Mar. El timpà funciona en totes elles com en els exemplars precedents. Una efígie de santa Eulàlia presideix el de la porta de la catedral, anunciant la presència de la despulla de la màrtir a l'interior.⁷³ El del Pi, una Mare de Déu amb el Nen, la titular, i les figures del Crist-Jutge, Maria

⁷³ Cf. Francesca ESPAÑOL BERTRAN, «Cultos cívicos y su epicentro en los territorios del oriente peninsular: el sepulcro de Santa Eulalia», a Vinni LUCHERINI i Gerardo BOTO (ed.), *La cattedrale nella città medievale: i rituali*, Roma, 2020. Per al context: Willibald SAUERLÄNDER, «Reliquien, Altäre und Portale», a *Kunst und Liturgie im Mittelalter* (Actes del Congrés Internacional. Roma, setembre 1997), Munich, 2000, p. 121-134.

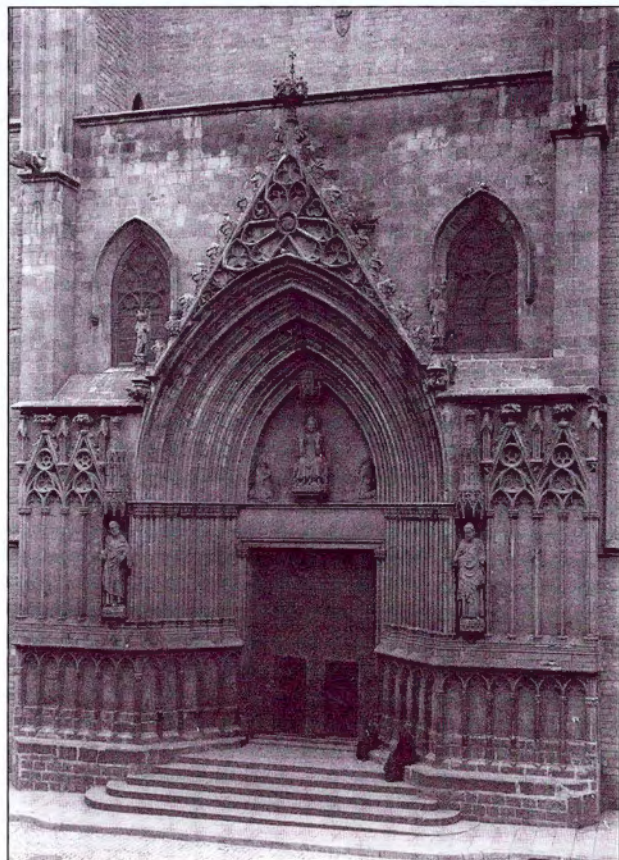


FIGURA 23: FAÇANA OCCIDENTAL DE SANTA MARIA DEL MAR

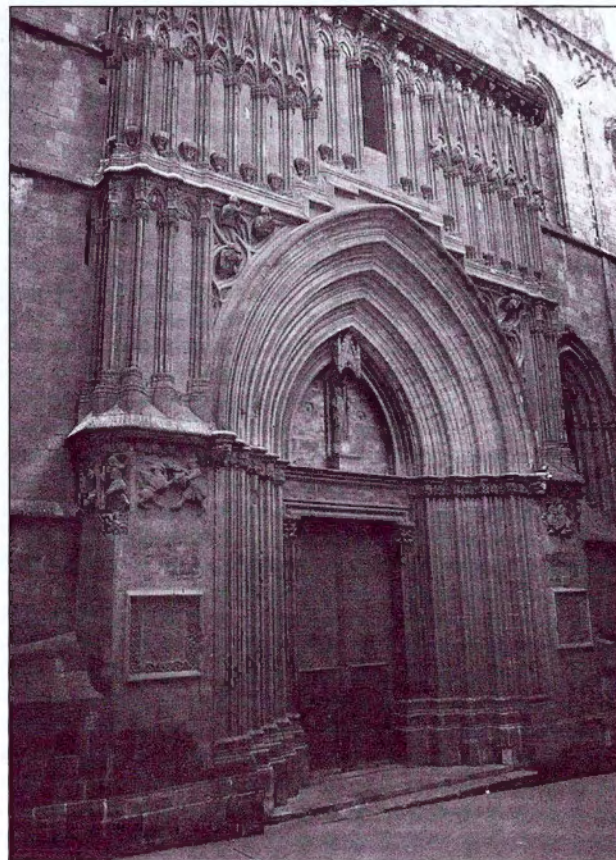


FIGURA 24: CATEDRAL DE BARCELONA. PORTA DE SANT IU

i Joan, componen el Judici Final de Santa Maria del Mar; en aquest darrer cas, un tema especialment idoni per a un indret que obria a un dels espais cementirials de la parròquia barcelonina (fig. 23). El desplegament escultòric comprèn, a l'exterior, les imatges de Pere i Pau, a banda i banda.⁷⁴

A la porta de Sant Iu de la catedral, el folre que entapissa el cos on s'enquadra la porta exhibeix a la zona superior un motiu molt original que es revela del tot escaient en un edifici que encarna el poder episcopal i per al qual no coneixem paral·lels (fig. 24). Ens referim a la galeria de croses episcopals situada sota el ràfec. A sota, i per damunt de l'obertura, hi ha un registre preparat per acollir vint figuretes, sustentades per mènsules i aixoplugades per dosserets, que no podem precisar si es van arribar a executar. Més avall, a banda i banda, s'emplacen quatre relleus de cronologia anterior als restats elements ornamentals

de la porta, que la historiografia considera com a reaprofitaments. Són relleus de marbre que mostren lluites d'homes amb animals, reals i fantàstics. Un d'ells recorda la lluita de David amb el lleó, tot i que, aquí, el personatge, de potent regust antiquitzant, se serveix d'una espasa per vèncer la fera. A pesar del sentit apotropaic que destil·len, es fa difícil escatir en quin programa iconogràfic van poder encaixar aquestes peces. A la zona més baixa del mateix sector hi ha encastades les laudes que commemoren l'inici de la catedral gòtica l'any 1298.

No comptem amb cap referència que ens permeti situar aquest projecte en el temps, tot i que ha de datar del moment en què es van reprendre les obres, interrompudes durant un temps pel conflicte sorgit entre l'església i la monarquia per raó de la proximitat existent entre la nova Seu episcopal i el Palau Reial Major.

⁷⁴ Cf. Pere BESERAN I RAMON, «Un taller escultòric a la Barcelona del segon quart del segle XIV i una proposta per a Pere de Guines», *Lambard. Estudis d'Art Medieval*, núm. VI (1994), p. 223-231.



FIGURA 25: MONESTIR DE SANTA MARIA DE POBLET. PORTA DAURADA

La porta occidental de Santa Maria del Pi també està inscrita dins un cos avançat que ostenta a la zona alta una galeria d'arqueries cegues de disseny gòtic, complementada, a banda i banda, per tres fornícules d'identica faisó, totes preparades per aixoplugar escultures exemptes. Els dotze espais resultants semblen haver-se destinat a un col·legi apostòlic, però l'edifici ens ha pervingut sense aquesta càrrega iconogràfica. Per sota del timpà cec que, com ja hem apuntat, va estar presidit per una Mare de Déu amb el Nen, hi ha una llinda decorada amb personatges de mig cos sota arqueria gòtica. És una fórmula per a la qual no coneixem paral·lels, llevat que tinguem present el registre que es desplega a les escales que baixen a la cripta de Santa Eulàlia de la catedral de Barcelona. Per a l'obra de la façana del Pi, com s'escau amb la totalitat de la fàbrica gòtica, no comptem

amb dades directes.⁷⁵ Amb tot, essent massa tardà per als nostres propòsits, el contracte per a l'execució de la vidriera destinada a la «finestra gran» de l'església de l'any 1366 (interpretada com a corresponent a la rosassa), proporciona una data *ante quem* per al mur que la conté.⁷⁶

6. Les portes de muralla

La denominada Porta Daurada del monestir de Poblet que comunica l'exterior del monestir amb la clausura (fig. 25), fou edificada durant el govern de Pere el Cerimoniós i ostenta a la seva façana els emblemes i la cimera del rei que rubriquen aquesta munificència.⁷⁷ Les seves torres són un bon indicador de la monumentalitat que van assumir les portes de muralla a la Corona d'Aragó baixme-

⁷⁵ Assenyalen les dificultats que comporta establir el procés constructiu de l'església: Cristina BORAU, *Els promotors de capelles i retaules...*, p. 393 i s.

⁷⁶ El publica: José M. MADURELL MARIMÓN, «El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, núm. VII (1949), reg. 633, p. 210.

⁷⁷ Agustí ALTISENT, *Història de Poblet*, Abadia de Poblet, 1974, p. 311-312. La porta consta que ja estava acabada l'any 1399. Exhibeix a la façana els emblemes reials, la cimera amb el drac alat privativa del Cerimoniós, i les inscripcions que el reivindiquen com a promotor de l'obra.

dieval. Els exemplars que sobreviuen a la ciutat de València, les denominades *Portes de Serrans* i de *Quart*, també la certifiquen. A Catalunya, però, excepció feta de la porta de Poblet, no conservem testimonis equiparables. Això no obstant, van existir, i van acollir els usos associats al valor fronterer assumit per aquests accessos, particularment en el decurs de les entrades reials, o dels rituals desplegats davant el risc d'epidèmies.⁷⁸ La muralla protegia dels perills materials i immaterials, i en aquest circuit, les portes eren enclavaments fràgils que calia reforçar militarment amb torres potents i portes ferrades. També amb les imatges dels patrons ubicades en lloc destacat, per tal que actuessin com a aliats eficients, tant si la inseguretat la generava la presència d'un exèrcit o una malaltia.

Com a conseqüència d'aquesta pràctica, les portes de muralla van assumir una càrrega iconogràfica que les identificava i que, en el cas d'haver desaparegut, s'ha preservat en la nomenclatura urbana fins als nostres dies. A Catalunya hi ha portes de Sant Cristòfol, de la Mare de Déu, de l'Àngel, de Sant Antoni, entre altres. En molts casos es conserven, o es coneixen les icones que les van presidir. Podia tractar-se d'una imatge exempta, però també d'un retaule pintat, si la porta tenia annexa una capella.

Dels projectes que van prendre forma a la Catalunya gòtica en aquest context, en provenen diverses escultures, algunes de gran monumentalitat. Va formar part de l'escenografia de la **Porta de l'Àngel de Barcelona**, la figura homònima executada pels Claperós, destruïda durant la Guerra Civil,⁷⁹ que es va instal·lar en aquest indret el mes de juny de l'any 1466, segons ho recorda el cronista Jaume Safont (fig. 26).⁸⁰ En canvi, la **Mare de Déu del Portal de Cervera**, o la d'aquesta deno-



FIGURA 26: BARCELONA. ÀNGEL PROCEDENT DE LA PORTA DE L'ÀNGEL (ESCULTURA DESTRUÏDA DURANT LA GUERRA CIVIL)

minació a **Vilafranca del Penedès**, es conserven als museus d'ambdues viles.⁸¹ També perviu, a Vic, la **Mare de Déu del Portal de Gurb**.⁸²

Avançat el segle XIV, a Balaguer, va prendre forma un dels projectes més ambiciosos atestats en aquest camp. Com s'esqueia a València amb les

⁷⁸ És ben eloqüent el ritual que es va desplegar amb l'entrada d'Isabel I de Castella a Barcelona l'any 1481. Es decriu a: Jaume SAFONT, *Dietari o Llibre de Jornades (1411-1484)*, Josep M. SANS I TRAVÉ, (ed.), Barcelona, 1992, p. 282-283. Pel que fa a la litúrgia profilàctica: Francesca ESPAÑOL BERTRAN, «Las manufacturas artísticas como instrumento en los usos apotropaicos y profilácticos medievales», *Clio & Crimen*, núm. 8 (2011), p. 165-190, especialment, p. 181-182.

⁷⁹ L'atribució als Claperós i els arguments que la sustenten a: Francesca ESPAÑOL BERTRAN, «La escultura tardogòtica en la Corona de Aragó», a *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloé y la escultura de su época* (Burgos, octubre 1999), Burgos, 2001, p. 310, n. 139.

⁸⁰ J. SAFONT, *Dietari...*, p. 208: «En lo mes de juny MCCCCLXVI, fonch posada alt sobre lo portal del mur apellat antigament dels Orps, ara empero de Sancta Maria de Jhesús, una gran ymatge de pedra picada, afigurada a forma de Àngel Custodi, qui té en la mà una corona e en l'altra una spasa».

⁸¹ Agustí DURAN I SANPERE, *Història de Cervera*, Barcelona, 1977, p. 48, lám. VII; Francesca ESPAÑOL BERTRAN, «Mare de Déu del Portal», a *Catalunya Medieval*, <catàleg d'exposició>, Barcelona, 1992, p. 298-299.

⁸² J. BRACONS, *Catàleg de l'escultura gòtica...*, p. 37, Fig. G.

Portes de Serrans i de Quart, la Porta de Sant Miquel, l'accés més monumental a la vila, estava situada a l'extrem del pont, en aquest cas construït sobre el riu Segre. La torre que l'enquadrava s'havia bastit amb un aparell molt acurat, estava coronada per merlets i, en lloc preferent de la façana exterior, exhibia els emblemes heràldics del comtat. Complementava aquest desplegament ornamental un relleu de gran format, presidit per la imatge de l'arcàngel vençent el drac.

El 1413, durant el setge de Balaguer, la torre es va malmetre. Ho confirma un document datat el 2 de setembre d'aquell any: «Certificam-vos, encara, que'l dit senyor rey, a la hora d'ara, ha presa la torre qui stà sobre'l pont de la dita ciutat, com ja, segons sabem, bombardes ne hajen enderrocada la mitad».⁸³ En conseqüència, alguns dels elements que van decorar-la fins a la seva desaparició a finals del segle XIX deuriem correspondre al segle XV, quan la torre es va haver d'adobar. El cronista Diego Monfar (†1671) la descriu amb posterioritat a dita restauració: *Al cabo de ella [la puente] hay una puerta muy ancha y grande que es la principal de la ciudad, y muy bien labrada y con majestuoso frontispicio: en medio de ella hay una imagen del arcángel san Miguel (tuletar de la casa de Urgel), de piedra, muy grande, en medio de los escudos de las armas de Urgel y Cataluña, en franja [...] Algo más arriba están dos escudos con las armas de Urgel solas*.⁸⁴

La torre va ser destruïda a les darreries del segle XIX, i els seus elements escultòrics, recollits aleshores, van passar més tard al mercat antiquari. Els adquiriren els representants de Charles Deering i foren traslladats a Sitges, instal·lant-se a l'exterior del Palau de Maricel.

7. Els materials que sustenten les portalades

Com hem vist, la porta monumental gòtica adopta, a Catalunya, diversos formats. El desplegament escultòric podrà ser un dels seus signes distintius, però no l'únic. A cops, rere una aparent simplicitat de disseny, s'hi amaga la cerca del *decorum* que defineix molts projectes artístics i que pot sustentar-se en els materials emprats en la seva execució. És el que s'esdevé, per exemple, a les portes de diversos edificis erigits dins l'efímer Regne de Mallorca, bé als seus territoris peninsulars o insulars. La proximitat d'aquestes fàbriques als Pirineus i a les pedreres de marbre que s'hi havien explotat amb regularitat d'ençà dels segles del romànic va afavorir el seu ús i l'assumpció d'uns acabats de gran efecte estètic. És el que s'aconsegueix a la **façana de la capella alta del castell de Perpinyà**, combinant marbres de distint color.⁸⁵

Aquest format, tot i la seva sobrietat, fonamentava la seva excel·lència en el valor que els contemporanis atorgaven als materials. Quan les pedres, siguin de marbre, o de pòrfir, es titllen d'elegants, recuperem la perspectiva que van adoptar els promotors, i els artífexs medievals.⁸⁶ És aleshores quan podem valorar adequadament determinats projectes i l'esforç que els va sustentar; fins i tot entendre per quines raons, en mancar els materials que proporcionaven aquests efectes, es perseguís assolir-los per mitjà de la policromia. És el que s'esdevé, com veurem més endavant, a la porta lateral de l'església de Sant Feliu de Girona, on la capa pictòrica simula una combinació de marbres i pòrfirs.

⁸³ Mateu RODRIGO LIZONDO i Jaume RIERA I SANS, *Col·lecció documental de la Cancilleria de la Corona d'Aragó*, («Fonts històriques valencianes», 56), València, 2013, doc. 931, p. 997.

⁸⁴ Diego de MONFAR Y SORS, *Historia de los Condes de Urgel*, I, (CODOIN, IX), Barcelona, 1853, p. 337-338.

⁸⁵ El disseny de la porta és molt senzill. L'obertura és d'arc de mig punt i abotzinada. La seva càrrega ornamental es concentra als capitells que coronen les columnetes laterals, i al timpà cec, preparat per acollir escultura exempta. Sobre els materials marmoris: Michel MARTZLUFF, Pierre GIRESE i Aymat CATAFAU, «Des pierres pour construire. Mise en scène monumentale des roches et de leurs couleurs au château royal de Perpignan», a Olivier PASSARRIUS i Aymat CATAFAU (ed.), *Un palais dans la ville I. Le Palais des rois de Majorque à Perpignan*, Perpinyà, 2014, p. 135-184.

⁸⁶ És un dels adjectius que utilitza el rei Martí l'Humà quan vol aprovisionar-se de materials sumptuosos provinents de Tínnia, Mallorca i sobretot de Sicília, per adornar el Palau Reial Major de Barcelona. Va tractar aquesta qüestió: Henri BRESCH, «Le Jardin de l'Empire: le Palais de Barcelone et la Sicile (1397-1410)», a *XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón* (Jaca, 1993), tom. I, vol. 3, Saragossa, 1996, p. 375-386. Revisitem el tema en un context més general a: Francesca ESPAÑOL BERTRAN, «Nobleses de pedra qui facen per nos. Marbre de pedrera i episodis de *spolia* a les empreses artístiques medievals de l'orient peninsular», a Pilar GIRÁLDEZ i Màrius VENDRELL (coord.), *Bella pedra vella. Explotació, usos i conservació en l'àmbit de la Corona d'Aragó*, Barcelona, 2017, p. 131, 144-145. Dos nous documents dels anys 1402 i 1405 a: M. RODRIGO i J. RIERA, *Col·lecció documental de la Cancilleria...*, doc. 857, p. 925, doc. 873, p. 938-940.

El marbre pirinenc va ser apreciat en època gòtica, tant pels clients que el tenien a l'abast, com pels que van estar informats de la seva existència i, malgrat la distància, se'n van voler servir, assumint els costos derivats del transport. Entre els segons, el rei Pere el Cerimoniós, que va reclamar-lo l'any 1347 per a la porta de la capella del palau reial de València,⁸⁷ una notícia que no podem deslligar del fet que d'ençà de l'annexió del Regne de Mallorca, el rei habitava el palau de Perpinyà i coneixia la magnificència que aquest material proporcionava.

En canvi, per a projectes similars empresos vers 1300 a Puigcerdà, es va recórrer al «marbre» local. Tot i que les pedreres de la cara meridional pirinenca no van ser explotades en termes equivalents a les localitzades a la banda septentrional, n'hi havia, i el material emprat als edificis medievals de la vila ceretana, en prové.⁸⁸ La porta de Santa Maria de Puigcerdà, integrada al porxo de la torre-campanar de l'església, va sobreviure a la destrucció de l'edifici durant la Guerra Civil i, després d'una restauració recent (2013), ha recuperat les seves qualitats formals i materials originàries.⁸⁹ Els deu capitells i les corresponents impostes que coronen les columnetes ostenten els motius fitomòrfics gestats en el si de l'art radiant francès, però el que contribueix a la sumptuositat del conjunt és l'ús del marbre local en dues tonalitats (gris i rosat). S'hi combinen segons la fórmula adoptada a la capella del Palau Reial de Perpinyà, un dels edificis més emblemàtics de l'antic Regne de Mallorca. El projecte és anterior al 1290, ja que aleshores la porta s'invoca com a model per a la que s'havia de construir, amb *bona pera picada*, al mateix edifici, per comunicar l'interior amb el cementiri. Van signar aquest contracte els mestres Bernat Pellicer de Puigcerdà, i Ramon Morer de la Torre de Querol, uns artífexs

que, ara per ara, no atestem enllà d'aquesta empresa.⁹⁰

La façana occidental de l'església dels predicadors de Puigcerdà, de gran ambició monumental, també ostenta un folre de «marbre» (fig. 27). Tot i que aquí i allà hi ha algun carreu de color rosa, en aquest cas el joc cromàtic està exempt del projecte. La porta, centrada al bell mig del mur, comprèn tres columnes per banda, coronades amb els corresponents capitells, l'ornament dels quals apunta, de nou, a l'art radiant francès, si bé aquí trobem combinats aquests motius amb emblemes heràldics. La flanquegen dos parells d'arcsolis, a la zona superior dels quals hi figuren els escuts que identificaven els destinataris. La façana es complementava amb sis figures exemptes (ara perdudes), disposades sobre mènsules i aixoplugades per petits dosserets, quatre dels quals encara romanen *in situ*.⁹¹

En el context dels materials emprats a les portalades gòtiques, resulta singular l'interès d'un pareire de Castelló d'Empúries per decorar l'entorn de la que s'estava construint a l'església de la seva vila. La dada figura al seu testament dictat l'any 1380: *Item dimitto operi novo ecclesie beate Marie Castilionis quatuordecim libras mlg. Que distribuuntur in quadam prima grasa gradarii portalis ecclesie beate Marie Castilionis, scilicet quod fiat grasa de lapidibus albis et nigris*.⁹² Els fets demostren que la seva voluntat es va complir: el primer graó ostenta carreus amb aquesta alternança cromàtica.

Les portes monumentals que prenen forma a Catalunya s'executen principalment amb pedra local, si bé en determinats casos es va recórrer a materials més excepcionals i exclusius. S'esdevé a la porta occidental de la catedral de Tarragona engegada per mestre Bartomeu vers 1277, a les parts baixes de la qual es van emprar marbres antics

⁸⁷ Per al document, *ibidem*, doc. 436, p. 494.

⁸⁸ De la pedrera d'Isòvol, que proporciona una pedra calcària que simula el marbre (d'aquí la denominació usual), s'han extret els materials emprats a Santa Maria de Puigcerdà i també a la façana de Sant Domènec (Jaume MARTÍ SANJAUME, *Dietari de Puigcerdà amb sa Vegueria de Cerdanya i Sotsvegueria de Vall de Ribes*, Ripoll-Lleida, 1926-1928, p. 44-45). A Alp i a Sagra l'autor localitza altres punts d'extracció.

⁸⁹ Rudi RANESI, «La portada gòtica de Santa Maria de Puigcerdà i la seva restauració: els materials desvetllats», a Francesca ESPAÑOL i Joan VALERO (ed.), *Les pedreres medievals a la Corona d'Aragó*, Barcelona, 2017, p. 299-303.

⁹⁰ J. MARTÍ, *Dietari de Puigcerdà...*, doc. LXXIX, p. 626.

⁹¹ Sobre el convent i la seva cronologia: Marcel DURLIAT, *L'art en el Regne de Mallorca*, Mallorca, 1964, (primera edició francesa: Toulouse, 1962), p. 75-79. De la porta se n'ocupa molt breument.

⁹² M. PUJOL, *La Portalada dels Apòstols...*, doc. 4, p. 184, referències a p. 123-125.

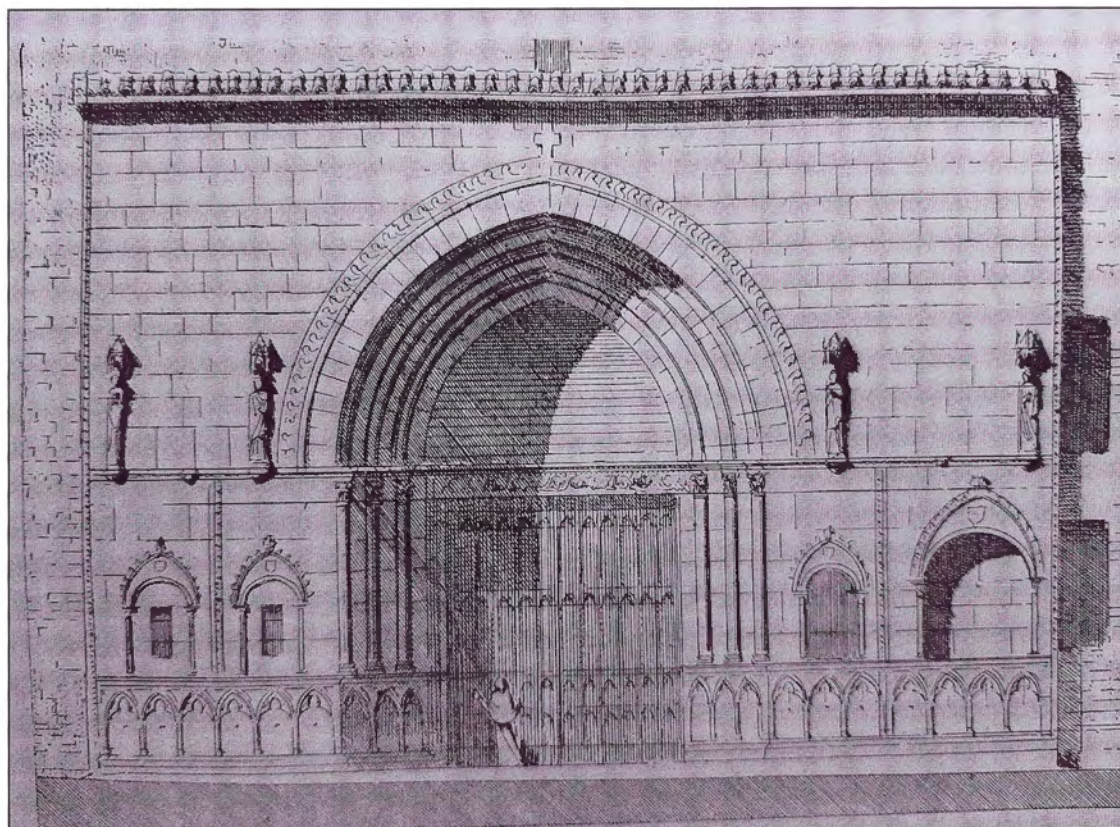


FIGURA 27: PUIGCERDÀ. FAÇANA DEL CONVENT DE PREDICADORS

provinents dels *spolia* que es van practicar a la ciutat d'ençà de la restauració cristiana.⁹³ Entre altres testimonis, ho atesten a bastament el claustre de la Seu, erigit en el decurs de la primera meitat del segle XIII, i la porta monumental que comunica aquesta àrea amb l'església de cronologia equivalent.

Va tenir un origen divers el marbre emprat als petits capitells que decoren la zona baixa de la façana occidental de Santa Maria del Mar de Barcelona.⁹⁴ Sembla que hi té a veure un document datat a l'any 1329, quan tot just es va endegar l'obra de l'església, que informa de la donació per part d'Alfons el Benigne d'un bloc d'aquest material, abandonat a la costa de Sardenya.⁹⁵

L'ús d'una pedra que pot resultar elegant des d'una perspectiva actual no sempre obeeix a la consideració que acabem de posar de relleu. En certs casos, la documentació pot qualificar l'alabastre com a marbre per la seva aparent similitud, malgrat no ser materials geològicament equiparables.⁹⁶ Mentre que el marbre, per la seva configuració, funciona molt bé a l'exterior, la fragilitat de l'alabastre, al tractar-se d'un guix, el fa inapropiat per a aquest enclavament. Per aquesta raó, tot i la seva bellesa, quan es tractava d'escenaris forans subjectes a les inclemències meteorològiques usualment es va descartar. Ara bé, a l'Aragó, a determinades zones que són deficitàries en pedra comuna, no solament trobem edificis on l'alabas-

⁹³ Cf. F. ESPAÑOL, «Nobleses de pedra qui facen per nos...», p. 131-148; Joan MENCHÓN BES, «Construcció, materials, espais i reciclatge a Tarragona, època romana i medieval», a Pilar GIRÁLDEZ i Màrius VENDRELL (coord.), *Bella pedra vella. Explotació, usos i conservació en l'àmbit de la Corona d'Aragó*, Barcelona, 2017, p. 97 i s.

⁹⁴ Anna CARRERAS TARRAGÓ et al., «Restauració de la façana principal de la Santa Maria del Mar», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, núm. 4 (2000), p. 71-81.

⁹⁵ Atesa la data del document, va poder conèixer la seva existència en el decurs de la conquesta de l'illa que va conduir quan encara era Infant reial. Cf. F. ESPAÑOL, *El gòtic català...*, p. 137; ID., «Nobleses de pedra qui facen per nos...», p. 141-142.

⁹⁶ Es recullen els testimonis d'aquesta nomenclatura a: F. ESPAÑOL, «El alabastro como material escultórico...», p. 580.

tre s'empra com a material constructiu, sinó també portes monumentals que s'executen amb aquest material.⁹⁷ Això sí, assumint un disseny que afavoreix la preservació dels elements constitutius. S'esdevé, per exemple, a **San Pedro de los Francos de Calataiud**, on la porta queda molt reculada (i protegida, a conseqüència de la pluja) respecte el mur perimetral, una solució que s'adopta en altres casos, un d'ells tan emblemàtic com la portalada barroca del palau valencià del Marquès de Dues Aigües.

Com va succeir en altres indrets de la península, a Catalunya, el segle XV va suposar l'assumpció per part dels artífexs locals d'una nova tècnica introduïda aleshores per mestres forans: la terracota. Les restes escadusseres que ens han pervingut d'aquesta producció fan difícil avaluar la dimensió real que va assolir, però alguns dels mestres catalans més reputats van servir-se'n.⁹⁸ S'esdevé amb els Claperós, la dinastia d'escultors barcelonins, integrada pel pare i dos fills, als quals es deu un dels projectes més rellevants en aquest camp: la conclusió de la **porta monumental oberta a la banda meridional de la catedral de Girona** (fig. 28 i 29) que, en allò que pertoca a la seva estructura, havia quedat parcialment enllestida a les darreries del segle XIV.⁹⁹ En el contracte signat per Joan Claperós l'any 1458 es va pactar l'obra de les dotze figures destinades als muntants, que ja es van poder instal·lar al seu lloc l'any 1460.¹⁰⁰ Van ocupar aquest emplaçament fins que l'any 1936 van ser destruïdes gairebé totes. Les dues que van sobreviure estan ubicades, ara, a l'interior de la catedral. No hi ha testimonis del timpà contractat també pels Claperós l'any 1460, que s'havia de consagrar a l'Assumpció de la Mare de Déu.¹⁰¹ Tot

porta a pensar que no es va arribar a fer. El seu procés d'obra hauria d'haver coincidit amb els anys en què Catalunya es va veure immersa en la guerra civil (1462-1472), amb les corresponents dificultats econòmiques que se'n derivaren i els inconvenients a què es van veure abocats els artífexs pel que fa als seus desplaçaments pel territori.

També fou de terracota la imatge de santa Eulàlia que es va instal·lar al timpà de la **porta del claustre de la catedral de Barcelona** que comunica amb el carrer del Bisbe, una peça de gran qualitat, servada ara al Museu de la Catedral, que malgrat l'adscripció tradicional als Claperós sembla apuntar a un marc formal divers.¹⁰² En tot cas, constitueix un testimoni més en el camp de l'escultura monumental del recurs al fang cuit per a un emplaçament exterior.

Avançat el segle XV localitzem un nou projecte, igualment singular pel que fa al material. Ens referim al timpà destinat a la **porta de la Pietat de la catedral de Barcelona**, que comunica la galeria oriental del claustre amb l'exterior de la Seu. És precisament aquest element el que atorga singularitat al projecte. Es tracta d'un timpà de fusta de roure. L'original es custodia ara al Museu de la catedral, i al lloc d'on prové el substitueix una rèplica. Mostra Maria amb el cos del Fill mort a la falda, d'aquí la designació de la porta que va acollir-lo. Als peus del grup hi figura un eclesiàstic, agenollat, acompanyat d'un escut. S'ha identificat com el canonge Berenguer Vila, un personatge vinculat a la catedral durant la segona meitat del segle XV que sembla que va morir el 1503. L'obra, datada a las darreries del segle XV, ha estat atribuïda al mestre alemany, Miquel Luchner/Llochner/Lluc, aveïnat a Barcelona entre els

⁹⁷ Jesús CRIADO MAINAR, «Las canteras de alabastro en Aragón. Datos sobre su explotación y uso en la arquitectura y en las artes plásticas 1402-1534», a Francesca ESPAÑOL i Joan VALERO (ed.), *Les pedreres medievals a la Corona d'Aragó*, Barcelona, 2017, p. 96 i s.

⁹⁸ Cf. F. ESPAÑOL, *La escultura tardogòtica en la Corona de Aragón...*, p. 292-293, notes 27 a 30. L'abundant informació reunida per primera vegada en aquest estudi s'empra en treballs posteriors, obviant la cita preceptiva.

⁹⁹ Vegeu la nota 30.

¹⁰⁰ Per als restants documents coneguts dels Claperós: J. M^a. MADURELL, *El Arte en la Comarca Alta de Urgel...*, p. 58-61, n. 152-154bis. Els instruments gironins els havia publicat Fidel FITA COLOMÉ, *Los Reys de Aragón y la Seu de Girona desde l'any 1462 fins el 1482*, Barcelona, 1873, p. 108-109. Els recull de nou: Pere FREIXAS I CAMPS, *L'art gòtic a Girona. Segles XIII i XV*, Barcelona, 1983, doc. XXX, p. 142-145.

¹⁰¹ *Ibidem*, doc. XXXI, p. 145-146.

¹⁰² Cf. Francesca ESPAÑOL, «Entorn dels Claperós? Sauta Eulàlia», a *La Barcelona gòtica*, «catàleg d'exposició», Barcelona, 1999, p. 177-178. Més recentment i amb propostes de filiació més precises: Joan VALERO MOLINA, «Presencia y actividad de escultores italianos en la Barcelona del siglo XV», a *XV Congreso Nacional de Historia del Arte CEHA* (Palma, octubre 2004), Palma, 2008, p. 202 i s.



FIGURA 28: CATEDRAL DE GIRONA. PORTA DELS APÒSTOLS



FIGURA 29: ANTONI CLAPERÓS I ELS SEUS FILLS. APÒSTOLS DE TERRACOTA (1458-1460)

anys 1483-1490, que va treballar en una altra ocasió per a aquest promotor.¹⁰³ En el context de l'es-cultura gòtica dels territoris orientals no és una solució infreqüent i, quan es documenta, la trobem associada a mestres provinents dels Països Baixos o de l'Imperi. És el que s'esdevé amb un timpà que s'assigna a Gil de Brabant, un mestre documentat al regne d'Aragó vers 1500, ara al Museu d'aquella ciutat. Prové de la porta de l'Hospital d'Osca, un context per al qual resulta molt escaient la Resurrecció de Llätzer que el pre-sideix.¹⁰⁴

8. Les pedreres de Girona i les portes gòtiques

Als encontorns de Girona es localitzen un seguit d'explotacions de les quals es va extreure cal-cària nummulítica d'ençà d'època romana. Durant els segles baixmedievals, com va passar a altres indrets d'Occident, aquests jaciments urbans van afavorir l'aparició d'un col·lectiu de picapedrers que durant el Tres-cents va constituir la corporació industrial més rellevant de la ciutat. Aquests artífexs van fornir materials per als edificis que anaven prenent forma a Girona, però també van saber crear productes estandaritzats, alguns dels quals d'aplicació arquitectònica, que van interessar enllà de la ciutat. Durant els segles XIV i XV, la seva comercialització eficient els va fer arribar, per terra

i per mar, als territoris peninsulars i insulars de la Corona. El producte estrella dels tallers gironins foren les finestres coronelles, però la realització més ambiciosa (i de major cost per al client) van ser els claustres prefabricats. Més excepcionalment, també es van executar elements destinats a portalades.¹⁰⁵

Comptem amb una documentació molt àmplia que permet reconstruir el periple d'aquestes manufactures des de la pedrera al seu lloc de destí, la biografia professional d'alguns integrants del col·lectiu, o les estratègies comercials que van contribuir a l'èxit d'aquesta indústria lapidària. Això no obstant, no totes les realitzacions estan documentades. Les podem distingir fàcilment, però, per la composició del material. Els nummulites, les petxines de color blanc que en formen part, destaquen sobre el color blau-gris dominant a la pedra i n'esdevenen el seu distintiu. Es tracta d'un material geològicament proper al marbre que, en conseqüència, es va adaptar molt bé als exteriors. Aquesta composició, però, va comportar una certa dificultat als artífexs i, en conseqüència, no es massa freqüent trobar pedra de Girona en projectes d'ambició escultòrica rellevant. Són una excepció en aquest panorama les esplèndides mènsules que formen part de l'estructura arquitectònica de la porta meridional de la catedral de Girona, concebudes per sustentar les figures dels apòstols.¹⁰⁶

De portes amb prefabricats gironins se'n conserven molt enllà de la ciutat. Són ben significatius

¹⁰³ L'article que informa d'aquestes notícies es va publicar el 1929 amb el títol: «La Pietat del portal de la seu de Barcelona», i fou recollit, amb altres estudis de l'autor, a Agustí DURAN I SANPERE, *Barcelona i la seva història. L'Art i la cultura*, Barcelona 1975, p. 282-289. Per a les dades documentals del seu artífex: Josep M^a. MADURELL MARIMÓN, «Miquel Lluch, un escultor cuatrocentsista alemany en Barcelona», *Spanische Forschungen. Reihe 1. Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens*, núm. 9 (1954), p. 164-197.

¹⁰⁴ R. Steven JANKE, «Resurrección de Lázaro», a *Signos. Arte y Cultura en el Alto Aragón Medieval*, <catàleg de exposició>, M. Carmen LACARRA i Carmen MORTE (com.), Osca, 1993, p. 472-473.

¹⁰⁵ Als treballs que se citen, es registra la informació documental sobre aquesta indústria urbana i el destí de les seves manufactures: Francesca ESPAÑOL BERTRAN, «Materiales prefabricados gerundenses de aplicación arquitectónica», a Joaquín YARZA i Francesc FITÉ (ed.), *L'artista-artesà medieval a la Corona d'Aragó*, (Lleida, gener 1998), Lleida, 1999, p. 77-127; ID., «Las manufacturas arquitectónicas en piedra de Girona durante la Baja Edad Media y su comercialización», *Anuario de Estudios Medievales*, núm. 39-2 (2009) p. 963-1001; ID., «Claustros prefabricados de época gòtica en la península ibérica: modelos, producción y comercialización», a Giulia ROSSI VAIRO i Joana RAMOA MELO (ed.) *Claustros no mundo mediterráneo. Seculos X-XVIII*, (Lisboa, juny 2013), Lisboa, 2016, p. 401-426; ID., «Pedra de Girona a Montalegre: els claustres prefabricats d'època gòtica i l'ideari cartoixà», a *La cartoixa de Montalegre 1415-2015. La província cartoixana de Catalunya* (XXXIV Congrés Internacional sobre la Cartoixa, octubre 2015), Tiana, 2016, p. 279-289; ID., «Les pedreres a la Catalunya medieval. Les explotacions. Els professionals. Les infraestructures», a Francesca ESPAÑOL i Joan VALERO, (ed.), *Les pedreres medievals a la Corona d'Aragó*, Barcelona, 2017, p. 9-52.

¹⁰⁶ Aquestes peces no són totes contemporànies. Hi ha mènsules assignables als mestres actius a la catedral quan debuten les obres, avançat el segle XIV; altres, en canvi, al període en el qual es reprenen els treballs durant el segle XV. Per a aquestes acotacions cronològiques: J. VALERO, «De la pedrera a la catedral...», p. 227 i s.



FIGURA 30: PORTA OCCIDENTAL DE L'ESGLÉSIA DE LA SANG DE LLÍRIA (VALÈNCIA)

d'aquesta diàspora els materials que es van inserir a la porta dels Sombrerers de l'església de Santa Maria del Mar, i que la restauració que s'hi ha dut a terme recentment ha posat en evidència. També els que figuren a la porta major de l'església de la Sang a Llíria, a l'antic Regne de València, oberta a occident (fig. 30). A l'edifici, una construcció de planta rectangular de sis trams amb una coberta de fusta sustentada sobre arcs diafragmàtics, s'empra maçoneria i tapial als murs perimetrals i pedra als carreus dels arcs. La porta, d'arc de mig punt i abotzinada, s'insereix en el parament de tapial. No té timpà i l'ornamentació, de caràcter vegetal, es concentra als sis capitells que coronen les columnetes cilíndriques situades a banda i banda, i a la imposta que discorre per damunt d'ells. Les quatre mènsules esculpades que perviuen deuriem aco-

llir originàriament imatges exemptes. Els materials gironins semblen limitar-se als capitells de fulles de lliri, una de les modalitats que es va oferir a la clientela d'ençà del 1300, i a les columnes que els sustenten.

A la ciutat originària dels materials, i als seus entorns, hi ha un conjunt de portes gòtiques que, sense incorporar elements estandaritzats significatius, adopten una tipologia que sembla haver-se consolidat, avançat el segle XIII, de la mà dels picapedrers radicats aleshores a l'indret. El repertori fitomòrfic de què se serveixen constitueix el seu signe distintiu. La flora desplegada a la porta de la Mare de Déu de Bellull del claustre de la catedral de Girona, al timpà de la qual se situa, entronitzada i flanquejada per dos àngels dempeus, la venerada Verge, és un bon testimoni del que assenyallem.¹⁰⁷

¹⁰⁷ Aquesta filiació de l'ornament a F. ESPAÑOL, *El gòtic català...*, p. 26. Un estudi acurat de la porta i dels seus usos litúrgics a P. K. KLEIN, «Topographie, fonctions et programmes iconographiques des cloîtres...», p. 36 i s. També: Marc SUREDA JUBANY, «In memoria eterna erit justus. Art, liturgie et mémoire au tombeau de Guillem de Montgrí (†1273)», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, núm XLII (2011), p. 221-231.

També ho és l'ornament que ocupa la zona d'impostes i els capitells contigus de la **porta de Santa Maria dels Turers de Banyoles**. En ambdós casos estem davant de la flora privativa del gòtic septentrional. D'aquí que la cronologia dels dos projectes sigui un toc d'atenció pel que fa al moment en què aquests recursos es van incorporar al territori català. En aquest context és oportú invocar l'enigmàtica figura de mestre Bartomeu de Girona, ja que també se servirà d'aquest repertori a la façana de la catedral de Tarragona i, molt particularment, al sepulcre del rei Pere el Gran a Santes Creus, i al baldaquí que el cobricela. És obligat evocar-lo perquè alguns elements escultòrics presents a Banyoles i a la porta del claustre de la Seu gironina semblen derivar de les realitzacions que a Girona s'han posat dins la seva òrbita.

Ultra coincidir pel que fa a l'ornament, les dues portes que acabem d'evocar segueixen el mateix patró. L'obertura és de proporcions elegants i està enquadrada a l'exterior per una motllura a manera de guardapols. La decoració es concentra a la línia d'impostes, es tracti del seu fris exterior, o dels capitells dels quals arrenquen els arcs que enquadren el timpà. Als portals que glossem el seu perfil és apuntat; també s'aparellen a aquest mateix model la **porta nord de l'església de Sant Feliu de Girona** que comunicava amb el claustre desaparegut, i la **porta meridional de la mateixa església**, que va ser i segueix essent el seu accés més usual.¹⁰⁸ En altres casos, però, pot adoptar-se l'arc de mig punt, sense que aquesta divergència suposi un canvi substancial en el disseny general. Ho constatem a la **porta occidental de l'església del convent de Sant Domènec, a Girona** (fig. 31). Per a la cronologia dels testimonis registrats, el model sembla haver estat vigent des de les darreries del segle XIII fins a avançat el segle XV, i la **porta de l'església parroquial de Blanes** pot ser representativa d'aquesta cronologia més tardana.

En tots els exemplars esmentats el timpà és cec. Això no obstant, pot haver-se preparat per rebre escultura exempta o una ornamentació pictòrica. És la mateixa solució que s'adopta, segons hem

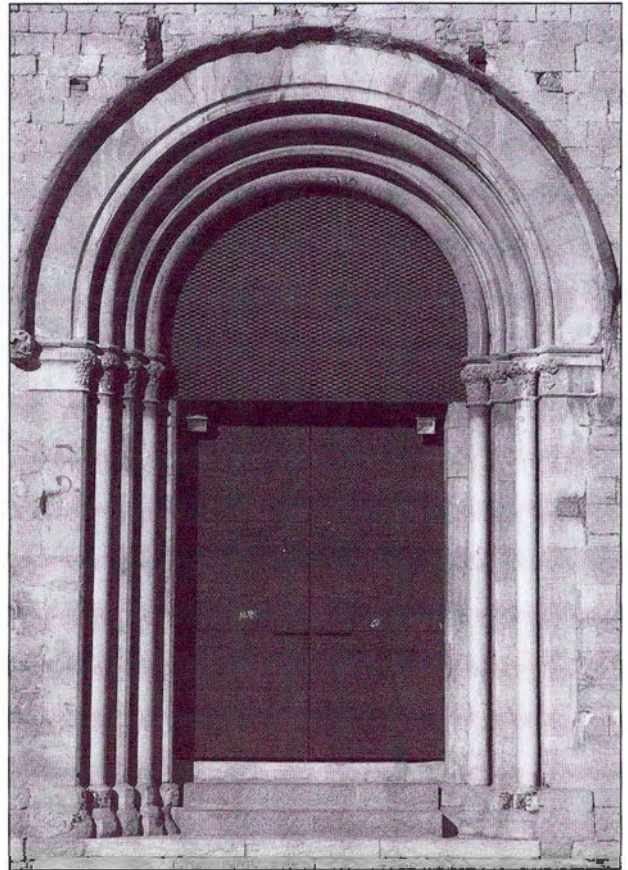


FIGURA 31: SANT DOMÈNEC DE GIRONA. PORTA DE LA FAÇANA DE L'ESGLÉSIA

vist, en el cas de la porta que fou recurrent entre els tallers barcelonins durant el primer terç del segle XIV.

9. El complement pictòric

Un document de 1431 de la **catedral de València** recorda la necessitat de repintar la Verge del mainell i les figures dels apòstols del portal major: *ço es de Blanch e colors ab oli e dauratles de nou segons que fos mester e ja antigament se mostraven daurades e acabades*.¹⁰⁹ L'any 1470 l'operació es va repetir de nou.¹¹⁰ Aquest acabat pictòric no fou quelcom excepcional. Sabem que moltes portes monumentals d'època gòtica es van policromar i

¹⁰⁸ La primera data de l'any 1360. Per a la reproducció i les dades documentals al·lusives: Pere FREIXAS I CAMPS, *La Basílica de Sant Feliu. Primera catedral de Girona*, Girona, 2016, p. 97, 115.

¹⁰⁹ J. SANCHIS, *La catedral de València...*, p. 64, n. 1.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 64, n. 3.

els testimonis que ho acrediten són nombrosos. A Catalunya, atestem la presència d'aquest complement a **Vilanova de Meià**, a la **porta de l'església del monestir de Pedralbes** i a la **dels Apòstols de la catedral de Lleida**, o la de **Castelló d'Empúries**, entre altres. En el cas de Lleida, els Llibres d'Obra corresponents a l'any 1446 identifiquen els artífexs que hi van intervenir. Pere Teixidor és conegut per la seva trajectòria com a pintor de retaules; els altres, Tomàs Teixidor, fill del mestre, i Joan de Santmartí, membres del seu equip, només els trobem atestats en aquest projecte.¹¹¹ Anys més tard (1499), en el contracte per a l'obra del porxo que havia d'aixoplugar la porta, es recorda la necessitat de repintar-la de nou: «se obligue dit mestre [Francesc Gomar] de reparar tot lo portal de ymages com de pla exceptat ahon age mester or, argent, atzur, ho colors, compres los Apostols, la Maria Claravolles, leratges, fullatges e qualsevulla altra ymaginaria affi que aquabada la volta hi croheres correspongue lo portal esser aquabat de nou».¹¹² Resulta eloqüent que la restauració de la policromia originària es contempli com una part substancial de la reforma.

Aquesta capa pictòrica que s'incorporà als grans projectes de l'escultura monumental gòtica, a occident,¹¹³ podia coronar una ornamentació escultòrica, però també va poder ser l'instrument per dotar de contingut iconogràfic una portalada exempta d'escultura figurativa. La difusió per la Catalunya d'aquest període d'una porta que incorpora timpà cec, i que ja hem tractat, va afavorir el recurs a aquesta variant. Això no obstant, l'empla-

çament i la fragilitat de la tècnica emprada, han determinat la pèrdua de molts monuments que se'n servien. Afortunadament, algunes campanyes de restauració ens han retornat els seus vestigis, i sovint es tracta de composicions de gran qualitat formal, imbuïdes d'una ambició iconogràfica remarcable.

S'escau a la **porta lateral de Sant Feliu de Girona**, al timpà de la qual hi figuren una Mare de Déu entronitzada, al centre, i les imatges, dempeus, dels màrtirs Feliu i Narcís. Eren el cossos sants, un dels quals incorrupte, que es veneraven a l'interior de l'església, i la decoració d'aquest accés era l'instrument que publicitava aquesta presència.¹¹⁴ A **Santa Maria dels Turers de Banyoles**, el timpà el presideix un Calvari, amb un tret iconogràfic molt interessant. Maria està situada al peu de la Creu, i d'acord amb el patiment que evoca l'*Stabat Mater*, mostra una espasa clavada al bell mig del seu pit. El tema va ser molt afí a l'espiritualitat dels mendicants, i la seva presència en una de les estances localitzades al sector oriental del claustre del monestir de clarisses de Santa Maria de Pedralbes, ho certifica.¹¹⁵ A Catalunya també va tenir ressò a la capella funerària de l'ardiaca de Ribagorça, Guillem Soler (†1354), a la Seu Vella de Lleida.¹¹⁶ D'aquests exemplars, el de Banyoles sembla el més primerenc.

Fa uns anys vàrem defensar la seva adscripció al mestre del políptic dedicat a santa Margarida, conegut com *de Vilobí d'Onyar*, per haver presidit fins a la seva destrucció durant la Guerra Civil, l'ermita d'aquest l'indret.¹¹⁷ El moble, de comen-

¹¹¹ G. ALONSO, *Los maestros...*, p. 126.

¹¹² Josep LLADONOSA PUJOL, «El Pórtico de los Apóstoles de la Seo Vieja de Lérida», *Ilerda*, vol. IV-VI (1946), p. 123-131.

¹¹³ Cf. les actes del congrés: Denis VERRET i Delphine STEYAERT (ed.), *La couleur et la pierre. Polychromie des portails gothiques*, (Amiens, octubre 2000), París, 2002.

¹¹⁴ La catedral de Barcelona proporciona un altre exemple significatiu d'aquesta deriva iconogràfica, ja que la imatge de santa Eulàlia presideix dues de les seves portes exteriors. Vegeu la nota 73. Per al context: W. SAUERLÄNDER, *Reliquien, Altäre und Portale...*

¹¹⁵ El Calvari forma part d'una composició que comprèn les efígies dempeus de sant Francesc i santa Clara, els fundadors, i altres sants directament vinculats a l'orde, entre els quals sant Lluís de Tolosa: Francesca ESPAÑOL BERTRAN, «La *Beata Stirps* en la Corona de Aragó. Santa Isabel de Hungría y San Luis de Tolosa, culto e iconografía», a Francesca ESPAÑOL i Francesc FITÉ (ed.), *Hagiografia peninsular en els segles medievals*, Lleida, 2008, p. 151, fig. 6.

¹¹⁶ Cf. Francesca ESPAÑOL BERTRAN, «La Seu Vella. Els promotors», a Francesca ESPAÑOL i Esther RATÉS (com.), *La Seu Vella de Lleida. La Catedral, els promotors i els artistes (s. XIII a s. XV)*, «catàleg d'exposició», Lleida, 1991, p. 83, p. 112-114.

¹¹⁷ Francesca ESPAÑOL BERTRAN, «El retaule gòtic de Vilobí d'Onyar, originari de la catedral de Girona», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, núm. XXXII (1993), p. 41. Comparteix també aquestes analogies formals la pintura de la vidriera central de l'església de Castelló d'Empúries. Es reproduïu a: Joan AINAUD DE LASARTE, Joan VILA-GRAU et al. *Els vitralls de la catedral de Girona*, («Corpus Vitrearum Medii Aevi», Espanya 7, Catalunya 2), Barcelona, 1987. Vitrall H.I., plafó 5, fig. 270, referències a p. 259 i s.

çament del Tres-cents, provenia, però, d'una capella fundada a principis del segle XIV a la capçalera de la catedral de Girona, d'on passà a l'ermita empordanesa en època moderna. Atès que no disposem de notícies directes sobre la pintura de Banyoles, la cronologia relativa del retaule gironí pot ajudar a delimitar-la. La capella de Santa Margarida ja funcionava l'any 1317 quan va testar Alameda d'Empúries, una de les promotores d'aquest espai i del moble que el va presidir.¹¹⁸ Vers 1320-1322 també era així amb les que li són contigües al deambulatori de la catedral; una constatació que situa la construcció d'aquest àmbit entre els anys 1312-1322.¹¹⁹ És, en conseqüència, a l'entorn d'aquest marge cronològic que podem situar l'obra del mobiliari privatiu i, de retruc, la pintura de la porta.

Per raó d'aquesta variant iconogràfica que el significa, al Calvari de Banyoles, Maria, la titular de l'església, assumeix un innegable protagonisme. Això no obstant, no podem menystenir el sentit salvífic del tema, sobretot si tenim en compte que la porta obria envers l'espai cementiri de la vila, un ús que convertia la mort de Crist en una esperança de Redempció per als que eren inhumats en aquest indret.

Hem iniciat el recorregut a través de la porta monumental d'època gòtica a Catalunya tot posant èmfasi en l'adequació de la seva iconografia als usos que hi estaven associats. Ara reprenem aquesta idea, ja que el complement temàtic es podrà plasmar mitjançant l'escultura, però també pictòricament. Ho constatem a Barcelona, a la porta occidental de Santa Maria del Mar, el timpà de la qual ostenta un Judici Final que comprèn la imatge majestàtica del Crist-Jutge, al centre, i les de la Mare de Déu i sant Joan Evangelista, a banda i banda. Dos àngels amb les *Arma Christi*, situats enllà del timpà, reforcen la dimensió judiciària de la portalada. La immediatesa d'aquesta façana al ce-

mentiri de la parròquia justifica l'elecció, si bé una restauració del timpà, duta a terme fa uns anys, va recuperar la capa pictòrica que reforçava aquesta iconografia. Es tracta de la Missa de sant Gregori, a l'esquerra, i de l'alliberament de les ànimes del Purgatori per part d'uns àngels, a la dreta.¹²⁰

En altres ocasions, l'acabat policrom es va poder emprar per simular jocs cromàtics. Ho constatem a les dovelles de l'arc de la porta meridional de Sant Feliu de Girona. A diferència dels marbres pirinencs, el color dels quals varia segons la pedrera d'on provenen, treballar amb calcària nummulítica, identificada a les fonts com a «marbre blau», va abocar a recórrer a la policromia per obtenir resultats similars. A l'església gironina, mercès a la capa pictòrica, la pedra local adopta a les dovelles el color porpra del pòrfir i altres matisos marmoris.

Hi ha portalades d'època gòtica que van estar aixoplugades per porxos de desigual monumentalitat. El que perviu a la catedral de Lleida, associat a la Porta dels Fillols, o els vestigis dels que hi va haver a la mateixa Seu, a la porta major del claustre, al monestir de Santes Creus, o a l'església parroquial del llogaret de Conesa, a la Conca de Barberà, certifiquen que fou un recurs usual. Ultra protegir els fidels de les inclemències climàtiques, d'existir, també van poder emparar la màscara pictòrica incorporada a la façana. A Catalunya no hem conservat cap testimoni equiparable al conjunt pictòric desplegat a l'espai contigu a l'església de la comanda de Calatrava d'Alcanyís, a Terol.¹²¹ Això no obstant, les fonts documenten un projecte que és descrit amb detall al contracte subscrit l'any 1398 pel tarragoní Dalmau Balcells: la porta de l'Hospital de Sant Joan de Reus.¹²² No podem confirmar l'execució d'aquestes pintures, però l'interès de l'instrument que hi al·ludeix és indubtable, ja que atesta un gènere d'empresa que hem perdut, però que degué ser molt corrent en època

¹¹⁸ F. ESPAÑOL, «El retaule gòtic...», p. 38-39.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 39-40.

¹²⁰ Cf. Maria Rosa MANOTE, «Consideracions iconogràfiques de la decoració escultòrica de la portalada», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, núm. 4 (2001), p. 51-59. Francesc RUIZ QUESADA, «La rosassa de la Coronació de la Mare de Déu i les pintures del portal major en el context iconogràfic de la façana principal», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, núm. 4 (2001), p. 61-69. Matisa algunes de les interpretacions: P. RODRÍGUEZ, *La justicia del más allá...*, p. 211.

¹²¹ Àngels CASANOVA I ROMEU i Jordi ROVIRA I PORT, «El complejo pictórico del castillo de Alcañiz», *Al-qanin: Boletín del Taller de Arqueología de Alcañiz*, núm. 3-4 (1995), p. 369-426.

¹²² El document a: Salvador VILASECA ANGUERA, *Hospitals medievals de Reus*, Reus, 1958, p. 71. Vàrem avaluar la seva iconografia a: F. ESPAÑOL, «La tutela espiritual de los enfermos...», p. 398-399.

gòtica. La composició s'havia de desplegar al mur exterior que enquadrava la porta d'entrada, un espai protegit per un porxo en el qual els malalts podien prendre el sol durant la seva convalescència. La porta era la principal de l'edifici. Obria a la sala on estaven instal·lats els que s'havien acollit a la institució, al fons de la qual se situava l'altar. Dedicat inicialment al Baptista, la seva titularitat s'amplià a l'Evangelista, amb el temps, i avançat el segle XIV, els denominats sants Joans presidien conjuntament el retaule de la infermeria-oratori.

Per això les seves efígies figuraven en un lloc preferent de la decoració mural exterior. La presidia un Crist-Jutge, flanquejat per quatre àngels, dos d'ells portadors de les *Arma Christi*. L'Anunciació, situada a la zona alta, anunciava la Redempció, i una galeria hagiogràfica complementava el conjunt. Les figures de Pere i Pau evocaven la missió apostòlica, els sants Joans, com a titulars de l'establiment hospitalari, la seva intermediació en la salvació dels malalts que hi preniën asil, i dels benefactors que vetllaven per la seva salvaguarda. La imatge de sant Cristòfol, inclosa també dins del programa, assumia en aquest context la càrrega apotropaica que li va ser reconeguda durant els segles medievals en la prevenció de la «mort sobtada». La decoració pictòrica de la porta major de l'Hospital de Reus que el contracte del 1398 ens evoca, tenia una remarcable coherència iconogràfica. Des d'aquesta perspectiva, el seu programa resulta totalment homologable al que sustentava l'escultura a les portalades dels edificis contemporanis que hem analitzat.

Dalmau Baucells, documentat com a escultor de retaules i de creus entre els anys 1375 i 1414,¹²³ va ser reclamat des de Reus per executar les pintures de l'Hospital de la vila, i la seva elecció es va haver de fonamentar en el prestigi que hauria acreditat dins el camp de la pintura mural, malgrat que a les dades conegudes sobre la seva activitat artística no consti cap altra notícia d'aquest gènere. A l'àrea tarragonina, i en particular a l'interior de la catedral, s'han conservat diversos projectes, ante-

riors a l'any en què dictà testament (1414), «sense autor», però cap és equiparable al que es preveu al conveni. Amb tot, no podem imaginar aquesta empresa reusenca com quelcom aïllat, de manera que el seu redactat ens alerta sobre un gènere de porta que va existir, que fou contemporània a les pètries que ens ha pervingut, i que va compartir amb elles una similar ambició monumental

10. Balanç final

Aquesta revisió de la porta monumental gòtica a Catalunya, a partir de les iniciatives que debuten al llarg del segle XIV, i de les pioneres que les precedeixen en el temps, confirma el pes del colonialisme artístic dins el territori; un fenomen que explica l'assumpció de les formes gòtiques vers 1300 i que s'anirà realimentant amb el pas del temps. Hi ha picapedrers forans vinculats a la porta de la catedral de Tarragona en la seva fase inicial (1277-1300), però també intervenen mestres forasters a la de la Seu de Lleida a començament del XV i s'esdevé el mateix, contemporàniament, a Castelló d'Empúries. La implicació dels artífexs septentrionals amb les empreses arquitectòniques i amb les labors escultòriques que les complementen, avalada per la documentació, també es confirma quan aquests projectes s'analitzen en detall. Es fa evident quan avaluem el ressò a la Corona d'Aragó (i a Catalunya) de la porta amb figures d'apòstols als muntants, la figura de la Mare de Déu al mainell central, i un notable desplegament narratiu al timpà, que es correspon amb el disseny més ambiciós concebut a la França septentrional. També, quan es desvelen les analogies de la Mare de Déu del mainell de la catedral de Tarragona amb la figura homònima de Saint-Corneille à Compiègne.

Catalunya i els altres estats de la Corona es van fer ressò del model de portalada gestat a la França septentrional, si bé sense el mimetisme que descobrim en els testimonis d'aquest gènere a l'occident

¹²³ Els documents coneguts l'identifiquen com a artífex d'un retaule de pedra, dedicat a sant Joan, destinat a la capella d'aquesta advocació a la catedral de Tarragona (1375) i de diverses creus de terme: Vilabella (1383), Bonastre (1386), Portal de Sant Antoni de Tarragona (1388). Quan va testar l'any 1413 va deixar com a hereu dels seus béns el retaule major de la Seu. Els documents a: S. CAPDEVILA, *La Seu de Tarragona...*, p. 39-40, 106. També va actuar com a pintor en tasques menors pintant ciris per les festes cíviques tarragonines. Entre altres referències, cf. Francesc CORTIELLA I ODENA i Montserrat SANMARTÍ I ROSET, *Actes municipals (1386-1387, 1387-1388)*, VI, Tarragona, 1987, p. 172, 189.

peninsular, molt més primerencs i homogenis pel que fa a la seva sintaxi formal, segons ho acredita la *Puerta del Perdón* de la catedral de Burgos.

Amb tot, l'escenari on aquests projectes es materialitzen, és divers del lloc d'on provenen els mestres, i això va condicionar l'adaptació del model. Els clients que impulsen una porta monumental als territoris de l'orient peninsular, ho fan quan l'edifici ja està pràcticament enllestit, o prou avançat per reclamar un accés digne. En conseqüència, molt sovint, la porta monumental no és un element orgànic de la fàbrica. Té un valor representatiu, i és la fita amb la qual culmina la construcció, sempre, però, que la insuficiència de medis no ho ajorni indefinidament. La catedral de Barcelona és un testimoni eloqüent d'aquesta realitat, ja que la seva porta occidental, que havia de ser la més rellevant de l'edifici, no es construeix fins a les darreries del segle XIX, i ja en clau neogòtica.

Llevat de la porta de Sant Iu, oberta a la banda nord de la catedral de Barcelona, no hi ha portes d'aquesta ambició localitzades als braços del creuer; ni als edificis concebuts segons els paràmetres de l'arquitectura septentrional (la porta de la Seu de Barcelona és una excepció en aquest context, ja que a Girona no es va abordar), ni a les fàbriques que adopten les pautes de l'arquitectura vernacle en trobem paral·lels. Ja hem posat de relleu quin era, en aquest cas, el problema. En no incorporar creuer, les portes laterals es van haver d'encabir dins l'espai determinat pel mòdul de les capelles perimetrals obertes entre els contraforts. Als edificis concebuts pels artífexs locals, entre els quals els projectats a Manresa o a Barcelona per Berenguer de Montagut, aquest fet va obligar a desplaçar la porta monumental al sector occidental de l'edifici. Santa Maria del Mar ens ofereix un exemple eloqüent d'aquesta realitat.

De tots els projectes que es van emprendre a Catalunya en el decurs dels segles gòtics, el més ambiciós formalment i iconogràfic és la portalada de la catedral de Tarragona. El nombre de figures que havien d'ocupar els muntants, i l'originalitat del Judici Final que s'instal·là al timpà no tenen parió. Amb tot, la distància temporal que separa l'inici del projecte de la seva conclusió, dificulten determinar si tot aquest desplegament va formar part de la idea originària. En un o altre cas, seria molt interessant identificar el creador intel·lectual del programa, un fet que per ara s'ignora.

Com hem constatat al llarg del text, hi ha portes monumentals exteriors, i altres que obren als espais interiors dels edificis. Entre les segones, la capella del palau episcopal de Tortosa és un dels testimonis més originals. Bastida durant la primera meitat del segle XIV, el seu model és la façana d'una sala capitular. Més enllà, Marc Safont recuperarà aquesta fórmula per a la capella de Sant Jordi del Palau de la Generalitat de Barcelona, i després d'ell se'n serviran Guillem Sagrera i Pere Compte per als frontispicis exteriors de les Llotges de Palma i València, respectivament. És possible que aquesta reiteració no sigui fortuïta. Si una ordinació de façana que al segle XV ja tenia un llarg recorregut al seu darrere, assoleix amb Safont una visibilitat nova i original, potser el mestre se'n va servir en altres projectes privatis (la Llotja de Barcelona, en la qual va intervenir?) i aquest fet va contribuir a la seva difusió.

La porta monumental ho és perquè s'acompanya d'un notable desplegament escultòric, però també per l'excel·lència dels materials amb què es va bastir. Tot va contribuir al seu *decorum*. Aquesta atenció a la materialitat la certifica el recurs al marbre, sigui d'extracció directa (Puigcerdà), o bé provinent dels *spolia* dels monuments antics, com veiem a la façana de la catedral de Tarragona; fins i tot la imitació, per mitjà de la policromia, del joc colorístic que s'obtenia combinant els que tenien un to divers per provenir de pedres diferents. Naturalment, la major part dels projectes es van executar amb pedra local, però quan trobem l'excepció, resulta significativa de la perspectiva que van assumir els promotors. També ho és constatar en quina mesura van admetre com a «material de portalada» les novetats introduïdes pels artífexs forans, com s'esdevé amb la terracota, o la fusta, que van acabar per fer seves els mestres vernacles.

Acabem d'apuntar que la policromia va poder culminar una empresa d'aquest gènere. Ho confirma la capa pictòrica que sobreviu a molts monuments, i la documentació medieval que hi té a veure. S'esdevé en el cas de la portalada dels Apòstols de la catedral de Lleida. La pintura, però, va poder ser molt més que un acabat sumptuós. A les portes exteriors de les esglésies de Santa Maria dels Turers de Banyoles i de Sant Feliu de Girona, assumeix una potent càrrega iconogràfica que esmena el «silenci» previ dels timpans respectius. A

Banyoles, per mitjà d'un original Calvari; a Girona, a través de la Verge amb el Nen, flanquejada per les efígies dempeus dels màrtirs Feliu i Narcís, les despulles dels quals custodiava l'església al seu interior.

La informació aplegada sobre aquest complement, compta amb un nou testimoni d'excepció: la pintura mural que es va preveure que decorés la façana de l'Hospital de Sant Joan de Reus. No hi ha constància de la seva realització, però si el projecte es va dur a terme, l'hem perdut. Amb tot, els termes del contracte ens il·lustren sobre el ressò a Catalunya d'una fórmula que degué ser habitual, i la monumentalitat de la qual podia competir en termes igualitaris amb l'assolida per les portes esculpturades.

També hi va haver portes de muralla amb aquesta mateixa ambició. Només comptem amb les restes del naufragi, però les fonts ens alerten del valor de la seva arquitectura com a element dissuasiu de l'enemic militar, i també de la seva dimensió apotropaica davant les epidèmies que podien escometre els habitants de les ciutats. Per això es van consagrar les torres que flanquejaven els accessos als protectors sobrenaturals, i a la zona alta de les portes, o bé en les seves immediacions, s'hi van aixopugar les capelles on es van venerar les icones d'aquells que tenien encomanada aquesta missió.

Per als qui s'apropaven a les catedrals, i a les esglésies, precedides per aquest desplegament escultòric, les especificitats del marc narratiu constituïen una novetat. Especialment, perquè els seus protagonistes, fossin els apòstols o la Mare de Déu, s'havien concebut segons els paràmetres físics i gestuals del naturalisme gòtic que els feia propers, i que permetia distingir-los de les efígies devocionals romàniques amb les quals havien conviscut els fidels fins aleshores. Amb tot, no conservem cap descripció medieval dels monuments que ens han pervingut, per comprovar com van ser avaluats pels seus contemporanis. Hi ha, però, un indicador que no podem negligir: la porta de Castelló d'Empúries (com la dels Apòstols de Morella, en aquest cas al Regne de València, i algun altre exemplar en territori aragonès) constitueix un *unicum* dins el panorama català, per tractar-se d'una església parroquial. És cert que va tenir vocació episcopal des dels inicis de les obres, i la tipologia arquitectònica que s'adoptà ho confirma. Quan els treballs van concloure, la tria d'una porta amb apostolat als muntants per part dels promotors, se'ns revela com el colofó més adient d'aquesta empresa, però aquesta voluntat de forma va implicar assumir un esforç econòmic remarcable. D'aquí que l'elecció del client esdevingui un «signe» de la força representativa atorgada al projecte.

PORTADAS GÓTICAS EN EL VIEJO REINO DE ARAGÓN. ESTADO DE LA CUESTIÓN



JESÚS CRIADO MAINAR
Universidad de Zaragoza

RESUMEN

La portada monumental tuvo un desarrollo limitado en el reino de Aragón durante los siglos del Gótico, a pesar de lo cual se han conservado algunos ejemplos relevantes. El recorrido comienza en la segunda mitad del siglo XIII, cuando resulta patente la influencia de la Escuela de Lleida en las portadas de San Miguel de Foces en Ibieca y la ermita de la Sangre de Sarrión. El momento de esplendor corresponde al siglo XIV, dominado por la extraordinaria portada de los Apóstoles de la catedral de Huesca, en la que el peso del trabajo escultórico, a cargo del maestro Guillermo Inglés, resulta fundamental; influirá en la de Santa María de Caspe y, en menor medida, en la de San Pedro de los Francos de Calatayud y la de la Tramontana de la parroquia de San Pablo de Zaragoza. También dentro del siglo XIV, aunque en relación con el gótico levantino, hay que situar un notable grupo de portadas del Aragón oriental entre las que destaca la de Valderrobres. A partir de finales del siglo XIV se advierte una tendencia a la simplificación que limita los elementos escultóricos, como evidencian las portadas de San Francisco de Teruel y Santa María de Maluenda. Finalmente, la llegada en la segunda década del siglo XV de un equipo de artistas borgoñones para trabajar en el retablo-jubé de la colegiata de los Corporales de Daroca propiciará la introducción del repertorio

flamígero, representado por la portada de la capilla de San Victorián en San Juan de la Peña y un nuevo grupo de monumentos del Aragón oriental entre los que sobresalen las portadas de N^a S^a de las Nieves de Molinos y el soberbio hastial tardogótico de la colegiata darocense, en cuya fábrica se recuperó un bello tímpano de mediados del siglo XIV.

PALABRAS CLAVE: Aragón, gótico, portada, arquitectura, escultura

ABSTRACT

The monumental portal had a limited development in the kingdom of Aragon during the Gothic centuries. Despite of it, some relevant examples have been preserved. The tour begins in the second half of the 13th century, when the influence of the School of Lleida is evident on the portals of *San Miguel de Foces*, Ibieca, and the hermitage of the *Sangre*, Sarrión. The moment of splendour corresponds to the 14th century, dominated by the extraordinary portal of *Apóstoles* of Huesca Cathedral, in which the weight of the sculptural work, in charge of the master Guillermo Inglés, is fundamental; it will influence that of *Santa María's*, in Caspe, and, to a lesser extent, the portal of *San Pedro de los Francos*, Calatayud, and that of *Tramontana's* in the parish church of *San Pablo*, Saragossa. Besides, within