

# ACCESSOS A L'INFINIT. LES PORTALADES GÒTIQUES VALENCIANES I LA SEVA ICONOGRAFIA



JUAN VICENTE GARCÍA MARSILLA  
Universitat de València

## RESUM

Visió panoràmica de les façanes gòtiques valencianes com a peces clau de l'arquitectura religiosa, amb una doble lectura: per un costat analitzant l'evolució cronològica del gòtic al País Valencià, atenent als canvis estilístics i a la seva implicació amb els diferents tallers que hi van actuar; i per l'altre acostant-se als missatges que van emetre aquells conjunts i la forma com van ser compresos pels seus primers espectadors. Noves troballes sobre autors materials de façanes o sobre la complexa evolució d'algunes d'elles permeten llançar una mica de llum sobre aquests elements fonamentals de l'art gòtic.

**PARAULES CLAU:** portalades gòtiques, art gòtic, iconografia, País Valencià, història social de l'art, mestres d'obres

## ABSTRACT

Panoramic vision of the Valencian Gothic façades as key pieces of religious architecture, with a double reading: on the one hand analysing the chronological evolution of Gothic in the Valencian Country, attending to the stylistic changes and their involvement with the different workshops that acted there; on the other hand approaching the messages that those sets emitted and how they were understood by their first viewers. New findings on material authors of façades

or on the complex evolution of some of them allow shedding some light on these fundamental elements of Gothic art.

**KEYWORDS:** gothic façades, gothic art, iconography, Valencian Country, social history of art, master builders

La portalada d'una gran església gòtica era, per als fidels que s'acostaven a ella, l'accés a una altra dimensió, a un món celestial on la llum, les olors, la música i les imatges tractaven de compondre una autèntica emulació del cel en la terra. Per això, la porta era una peça clau, no sols des del punt de vista arquitectònic, sinó també des del mental i el simbòlic. A les terres valencianes, tanmateix, aquest concepte va arribar, per força, tardanament, atès que seria a partir de les dècades de 1220 i 1230 quan el país es va anar incorporant a l'Occident cristià per obra i gràcia de les campanyes de Jaume I, i encara els primers edificis d'una certa envergadura que es van construir al nou regne seguirien majoritàriament les pautes de l'arquitectura romànica durant bastants anys.

Des d'aquells moments, doncs, tractaré d'oferir una visió panoràmica de les façanes gòtiques valencianes amb una doble lectura: per un costat, tot analitzant l'evolució cronològica del gòtic al País Valencià, atenent els canvis estilístics i la seva

implicació amb els diferents tallers que hi van actuar; i per l'altre, acostant-nos als missatges que van emetre aquells conjunts i la forma com van ser compresos pels seus primers espectadors. Tractarem així de relacionar la iconografia amb la societat que la va crear i la va contemplar per primera vegada, preguntant-nos per la mentalitat d'aquelles persones i els seus interessos a l'hora de dissenyar els seus programes visuals i acudir a un mestre o a un altre, a una o altra tècnica, per a la seva execució. Ens centrarem, però, en un corpus d'obres força limitat, concentrant-nos només en portalades de temples o capelles religioses, deixant així per a millor moment els edificis civils, com la Llotja de València, malgrat la presència en ella també de missatges religiosos combinats amb els profans.

### Benvingudes apostòliques

Comencem doncs, per observar la irrupció del gòtic en aquest territori de recent incorporació a l'Occident medieval, constatant que, durant la major part del segle XIII, allò que els colons nousvinguts a terres valencianes necessitaven amb urgència eren nous espais per viure, més adaptats als seus costums i les seves necessitats, de manera que, quant als edificis religiosos, majoritàriament es va optar per alçar senzilles esglésies d'arcs diafragmàtics i cobertes de fusta, la portada de les quals era més aviat modesta, i se solia construir seguint les pautes de la tradició romànica, que seria la que coneixien els pocs pedrapiquers que haurien acompanyat la conquesta, i les quadrilles ambulants que a poc a poc anirien freqüentant les noves terres incorporades a la Corona d'Aragó. Fins i tot la mateixa catedral de València, quan va començar les seves obres, per l'any 1262 –bastant aviat si ho comparem amb les catedrals de les ciutats andaluses que havien estat conquerides pels castellans en les mateixes dates i no començarien a construir-ne de noves fins al 1400 en el cas de Sevilla, i mai, lle-

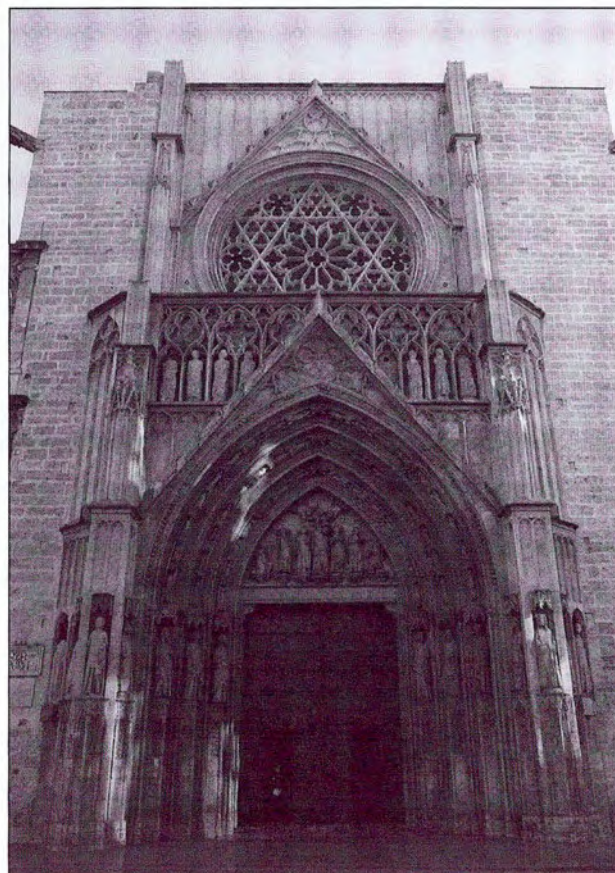


FIGURA 1: NICOLAU D'ANCONA I ALTRES. PORTA DELS APÒSTOLS DE LA CATEDRAL DE VALÈNCIA

vat del discutible cor, en el cas de Còrdova–, la primera porta que es va construir, la del costat de l'Epístola del transsepte, anomenada primer del Palau i més tard de l'Almoïna, va ser pràcticament un calc ampliat de la portalada romànica dels Fillols, de la Seu Vella de Lleida.<sup>1</sup>

Les portalades pròpiament gòtiques haurien, doncs, d'esperar bastant, almenys fins a les primeres dècades del segle XIV, i no hem de sortir de la catedral valenciana per trobar la primera d'importància, que es va situar al costat oposat del transsepte, el de l'Evangelí. És l'anomenada Porta dels Apòstols (fig. 1), l'autor de la qual va ser, sens dubte, el que era en aquells moments *magister maior operis sedis*, Nicolau d'Ancona, nomenat

<sup>1</sup> Les obres dedicades a aquesta porta són moltes, des de la ja llunyana de Carlos CID PRIEGO, «La "Porta del Palau" de la catedral de València», *Saitabi*, núm. 39-42 (1952-53), p. 73-120; a les referències que han fet no fa molt Joaquín Bérchez i Mercedes Gómez-Ferrer a *Traer a la memoria: la época de Jaime I en Valencia*, València, 2008. Respecte a la comparació en l'evolució urbanística i arquitectònica entre les capitals andaluses i València, vegeu: Antoni FURIÓ i Juan Vicente GARCÍA MARSILLA, «La ville entre deux cultures. Valence et son urbanisme entre Islam et féodalité», a Stéphane BOURDIN, Michel PAOLI i Anne RELTGEN-TALLON (ed.), *La forme de la ville, de l'Antiquité à la Renaissance*, Rennes, 2015, p. 37-55.

com a tal el 26 de desembre de 1303.<sup>2</sup> Sobre aquest artífex i la seva relació amb la portada s'ha escrit a bastament, i de vegades sense gaire sentit. La qüestió inicial que es plantejava era la transcripció del seu cognom. Els primers en acostar-se a l'esmentat document el llegiren com *Autona*, tot identificant aquesta ciutat, alguns amb la borgonyona Autun, o altres fins i tot amb l'anglesa Southampton.<sup>3</sup> Més tard, el canonge Juan Ángel Oñate va revisar la transcripció i comprovà que el cognom en qüestió era *Ancona*, fet que plantejava seriosos problemes, perquè la portada no és gens «italiana», sinó més bé al contrari, de clara arrel francesa, la qual cosa portava a pensar a Oñate que el tal Nicolau no estava relacionat amb la seva construcció.<sup>4</sup> Les aproximacions posteriors a la catedral de València tingueren en compte aquesta aparent contradicció entre el cognom de l'artífex i l'aspecte de la portada, i així Arturo Zaragoza i Joaquín Bérchez, que van subscriure el gentilici *Ancona*, el relacionaven amb el passat del bisbe que va signar el contracte, Ramon Despont, que havia estat precisament governador pontifici de la marca d'Ancona abans de la seva arribada a la diòcesi valentina, i pensaren que el treball del mestre italià seria més visible a l'interior d'una catedral d'aspecte «dominic» i mediterrani que no pas a la Porta dels Apòstols.<sup>5</sup>

Sorprenentment, la darrera transcripció completa del document, publicada el 2005, ha tornat a l'errònia «d'Autona», no sabem si buscant aquella coherència perduda.<sup>6</sup> Això em va obligar a tornar al pergami original, i una vegada revisat personalment, puc certificar que el cognom de l'insigne mestre d'obres era efectivament *Ancona* (vegeu fig. 2 a i b).<sup>7</sup> La qüestió, com veiem, no és en absolut fútil perquè, al contrari del que s'ha afirmat, la lectura del dit contracte sí que permet pensar, amb bastanta rotunditat, que la incorporació de Nicolau d'Ancona tenia com a principal objectiu l'alçament de la nova porta del transepte de la catedral. En efecte, el text correspon, ni més ni menys, al nomenament d'Ancona com a mestre major de les obres de la catedral, com abans ho havia estat el també enigmàtic Arnau Vidal. Un càrrec aquest que normalment se solia ocupar a l'Edat Mitjana durant períodes prou llargs, i que naturalment implicava la direcció de totes les obres realitzades a l'edifici, tant a dins com a les portades.<sup>8</sup> Aquest contracte assigna al mestre un jornal fix vitalici, de dos sous i mig, treballés o no, que en aquest cas es té molta cura en explicar d'on havia de sortir (la meitat de la fàbrica i l'altra meitat de la caixa comuna), més una quantitat, suposem que anual, de 50 sous per al lloguer o compra de la seva casa. A més li reconeix la possibilitat de

<sup>2</sup> Arxiu de la Catedral de València (ACV), *Pergamins*, 440. Està datat a 1304 per l'estil de l'Any de la Nativitat, que comença el 25 de desembre de l'any anterior. Com que la data és el 26, estem parlant encara del 1303.

<sup>3</sup> José SANCHIS SIVERA va optar per Autun a «Maestros de obras y lapicidas valencianos en la Edad Media», *Archivo de Arte Valenciano*, vol. XI (1925), p. 23-52. Tanmateix, a la seva obra *La catedral de Valencia. Guía histórica y artística*, València, 1909, ja havia descartat que el tal Nicolau en fos l'antor, perquè per a ell la portada era anterior, de l'època del bisbe Jaspert de Botonach (1276-1288), a l'interpretar erròniament un escut com a seu (p. 58-59). L'opció encara més inversemblant de Southampton va ser proposada per Agustí Duran i Sanpere i Joan Ainaud de Lasarte a *Ars Hispaniae VIII. Escultura gòtica*, Madrid, 1956, p. 293.

<sup>4</sup> Juan Ángel OÑATE OJEDA, *La catedral de Valencia*, València, 2012, p. 17. Aquest llibre és en realitat una recopilació dels articles sobre l'edifici que Oñate va anar publicant al llarg dels anys; en concret l'article sobre la Porta dels Apòstols es va publicar per primer cop a *Archivo de Arte Valenciano*, vol. XLVI (1975), p. 29-39.

<sup>5</sup> Arturo ZARAGOZÁ i Joaquín BÉRCHEZ, «Iglesia Catedral Basílica Metropolitana de Santa María (Valencia)», a *Monumentos de la Comunidad Valenciana. Catálogo de Monumentos y Conjuntos declarados e incoados, tomo X, Valencia. Arquitectura Religiosa*, València, 1995, p. 16-55, especialment p. 23-27.

<sup>6</sup> Ximo COMPANYY, Joan ALIAGA, Luísa TOLOSA i Maite FRAMIS (ed.), *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna I (1238-1400)*, València, 2005, doc. 21, p. 33-34.

<sup>7</sup> El pergami està escrit amb una lletra molt cal·ligràfica i quasi librària, on efectivament les «c» i les «t» són molt semblants, però en canvi les «n» no es poden confondre en absolut amb les «u». En tot cas, el cognom del mestre apareix dues vegades, i si en la primera podria caber algun dubte sobre la consonant, en la segona, que trobem junt al seu *Signum* i hem ampliat a la figura 2 b, la forma de la «c» és molt més clara.

<sup>8</sup> Arnau Vidal apareix com a mestre major de la catedral el 1267 (A. ZARAGOZÁ i J. BÉRCHEZ, «Iglesia Catedral...», p. 23). Entre ambdós no hi ha cap altre nom, i després, quan disposem de major quantitat d'informació, el que veiem normalment són períodes dilatats d'actuació. El següent mestre d'obres que apareix després d'Ancona a la documentació de la catedral, per exemple, va ser Andreu Julià, qui va ostentar el càrrec entre 1358 i 1381, i a qui devem, entre altres coses, l'Aula Capítular. El va succeir Joan Franc, entre 1381 i 1399, i entre els del segle XV hi ha també llargues dedicacions, com les de Pere Balaguer (1408-1427), Antoni Dalmau (1441-1453), Francesc Baldomar (1458-1476) o Pere Compte (1476-1487).

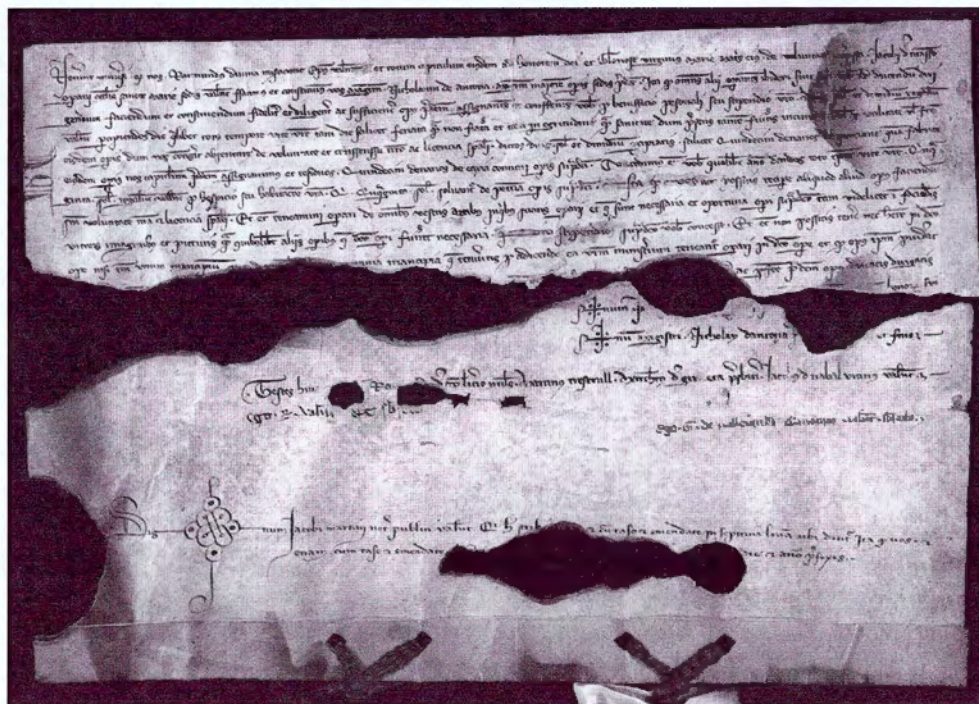
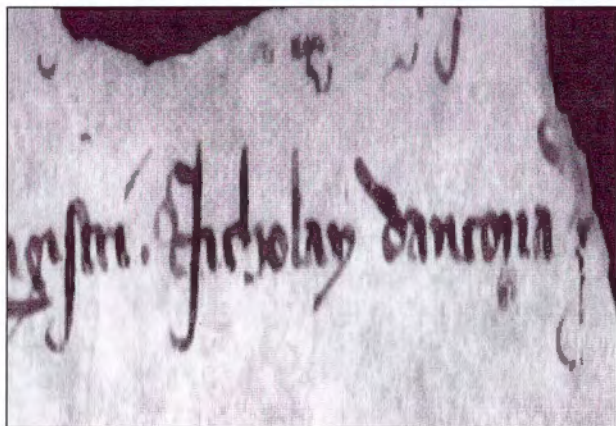


FIGURA 2: A - PERGAMÍ DE LA CONTRACTACIÓ DE NICOLAU D'ANCONA COM A MESTRE D'OBRES DE LA CATEDRAL (ACV, PERGAMINS 440) I B - DETALL DEL SEU NOM AMPLIAT



tenir un ajudant i se li impedeix acceptar altres obres sense coneixement i permís del capítol; però és una mica més explícit d'allò habitual a l'hora de parlar de les arts que coneix *—in quibus sciatis operari—* i que haurà d'aplicar a l'obra de la seu, que són ni més ni menys que *faciendis vitreis, imaginibus et picturis*. Si ens adonem, s'estan citant exactament les arts que serien necessàries,

junt a l'arquitectura —que se li suposa a un mestre d'obres—, per tal d'enllestir un portal gòtic complet, amb les seves escultures pintades de colors i les vidrieres d'un primer rosetó o finestra. No gaire diferent és, de fet, el contracte que va signar anys abans, el 1277, Bartomeu de Girona per a la portada dels Apòstols de la catedral de Tarragona, i actualment n'és comunament acceptada la seva autoria.<sup>9</sup>

Recentment, l'estudi de l'heràldica que apareix en aquesta porta per part de Mateu Rodrigo ha donat com a resultat una major precisió cronològica per a la seva construcció. Així, la correcta identificació dels blasons la situa entre 1312 i 1348, el període del bisbat de Ramon Gastó, l'escut del qual hi apareix ben visible, al costat d'altres de canonges coetanis de la catedral, com Pere Escrivà (1312-1347), Berenguer March (1305-1341), Pere d'Esplugues (mort a mitjan segle XIV), Berenguer de Pau (documentat el 1312) o Guillem Mulnar (que va fer el seu testament el 1332).<sup>10</sup> En tot cas,

<sup>9</sup> Francesca ESPAÑOL, *El gòtic catalán*, Manresa-Barcelona, 2002, p. 23-29 i Jaume BARRACHINA NAVARRO, «El mestre Bartomeu de Girona», *Locus Amoenus*, núm. 7 (2004), p. 117-135, especialment p. 125-129.

<sup>10</sup> Mateu RODRIGO LIZONDO, «La heràldica en la puerta de los Apóstoles de la Catedral de Valencia», *Archivo de Arte Valenciano*, vol. XCIV (2013), p. 17-28. Les interpretacions anteriors d'aquests escuts, totalment desgavellades, proposaven la presència a la porta de blasons de llinatges que en realitat no havien estat rellevants fins al segle XV, com els Borja, Mercader o Centelles, a més de confondre l'escut original de la ciutat de València —una urbs emmurallada sobre ones—, amb l'escut del bisbe Jaspert de Botonach (per exemple, J. SANCHIS, *La catedral de Valencia...*, p. 53-63).

doncs, la construcció de la portada se situaria sempre dins del període en el qual el mestre major de les obres era Nicolau d'Ancona, que d'aquesta manera esdevé el seu autor indiscutible. I dins d'aqueix període, probablement el començament dels treballs caldria concentrar-lo cap a les dècades de 1310-1320, perquè el 1311 Jaume II va autoritzar que la «Casa de la Ciutat» es desplaçés del seu lloc original a l'anomenada Plaça de la Fruita, front al palau del bisbe, a l'altre costat de la catedral, per situar-se primer, i provisionalment, a la seu de la Confraria de Sant Jaume, i més tard a l'edifici que hi havia on ara són els jardinetes davant del Palau de la Generalitat, raó per la qual el bisbe i el capítol estarien interessats en atorgar un aspecte més monumental a l'accés a la catedral que donava al nou centre urbà.<sup>11</sup> Segurament, la presència d'un primigeni escut del municipi a la porta –i de nombrosos escuts reials– tenen alguna relació amb aquest procés i, potser, recorden algun tipus de participació o donatiu de les institucions locals i de la mateixa corona a les obres. Pensem, a més, que aquests anys són de gran desenvolupament i creixement de la ciutat: Jaume II acabava d'incorporar al regne la governació d'Oriola, amb poblacions tan importants com la pròpia Oriola, Elx o Alacant, que entre altres coses asseguraven un millor abastament de la capital amb les seves collites de gra;<sup>12</sup> i l'artesania local començava a experimentar la seva gran embranzida inicial: el 1316 es redactaven les primeres ordenances sobre els draps fins que es teixien i tenyien a la ciutat, i així es feia a poc a poc la competència als importats.<sup>13</sup>

Des del punt de vista estrictament artístic cal recordar igualment que el regnat de Jaume II és considerat a hores d'ara com el de l'autèntic arrelament del gòtic a la Corona d'Aragó, procés en què el monarca i la seva segona dona, Blanca d'Anjou, jugaren un paper molt important, amb peces capdavanteres com els templets del panteó reial de Santes Creus.<sup>14</sup> En aqueixa situació, i en un període de clar reforçament de les influències franceses a les nostres terres, aquesta portada assoleix tot el seu sentit. Ara bé, com resoldre la falta de correspondència entre l'estil de l'obra i el cognom del seu autor? Potser cal observar una altra possibilitat, ja suggerida per Francesca Español en el col·loqui, i és que Nicolau no vingués de l'Ancona italiana, sinó d'una altra, i en concret d'Ancône, població de la regió del Droma, afluent del Roine, més o menys a mig camí entre Lió i Avinyó. El lloc és versemblant des del punt de vista artístic, perquè en aquesta regió es va constatar ben aviat la influència de portals com els dels Llibrers de la catedral de Rouen, que estan estilísticament relacionats amb la porta valenciana (fig. 3). En efecte, en aquesta catedral normanda la porta del transepte, construïda entre 1280 i 1290 i anomenada originalment Portal de la Mare de Déu, a més d'una estructura amb certes semblances amb la valenciana, com el gablet triangular sobre l'arc, destaquen els relleus de la base de les columnes, encabits dins de quadrifolis molts afins als de València i situats també «en esperó».<sup>15</sup> Doncs bé, el lligam que pot unir a aquestes dues és una sèrie de portes que fan ús d'aquest mateix repertori decoratiu dins de les dites formes lo-

<sup>11</sup> El privilegi, recollit a l'*Aureum Opus* de la ciutat, portava la *Sala de la Ciutat* a la Plaça de l'Herba o de la Catedral, al començament del carrer de Cavallers, encara que la seva construcció es va dilatar fins a l'any 1342, celebrant-ne fins a aqueixa data les reunions municipals a la Confraria de Sant Jaume, actual convent de Santa Clara i Santa Isabel, al carrer Batlia, molt a prop, doncs, de l'emplaçament definitiu. Lluís ALANYÀ (ed.), *Aureum opus regalium privilegiorum civitatis et regni Valentiae*, València, 1515, f. 51, priv. 48 de Jaume II, citat per M. RODRIGO, *Op. cit.*, p. 28.

<sup>12</sup> L'anomenada aviat «Governació d'Oriola», va ser incorporada al regne de València, a costa dels castellans, per la Sentència Arbitral de Torrelles de 1304, i definitivament pel Tractat d'Elx de l'any següent. Sobre la importància d'aquesta zona per al proveïment blader de València, vegeu: Juan Vicente GARCÍA MARSILLA, *La jerarquia de la mesa. Los sistemas alimentarios en la Valencia medieval*, València, 1993, especialment p. 39-43.

<sup>13</sup> Arxiu Municipal de València (AMV), *Manuales de Consells* A-1, f. 118v i s, 17 de setembre de 1316. Sobre aquest procés, vegeu l'article clàssic d'Agustín RUBIO VELA, «Ideologia burgesa i progrés material a la València del Tres-cents», *L'Espill*, núm. 9 (1981), p. 11-38; i el llibre de José BORDES, *Desarrollo industrial textil y artesanado en Valencia de la conquista a la crisis (1238-1350)*, València, 2006.

<sup>14</sup> Francesca ESPAÑOL, *Els Escenaris del Rei. Art i monarquia a la Corona d'Aragó*, Barcelona-Manresa, 2001.

<sup>15</sup> Aquesta obra ja va ser indicada com a referent de la valenciana per Arturo ZARAGOZA, *Arquitectura gòtica valenciana*, València, 2000, p. 98-100. Entre els estudis dedicats a la mateixa hi ha el clàssic de Louise PILLON, «Les Soubassements du Portal des Libraires à la cathédrale de Rouen», *Revue Archéologique*, Quatrième Série, núm. 6 (1905), p. 385-417; i més recent, Markus SCHLICHT, *La Cathédrale de Rouen vers 1300: portail des Libraires, portail de la Calende, chapelle de la Vierge*, Caen, 2005.

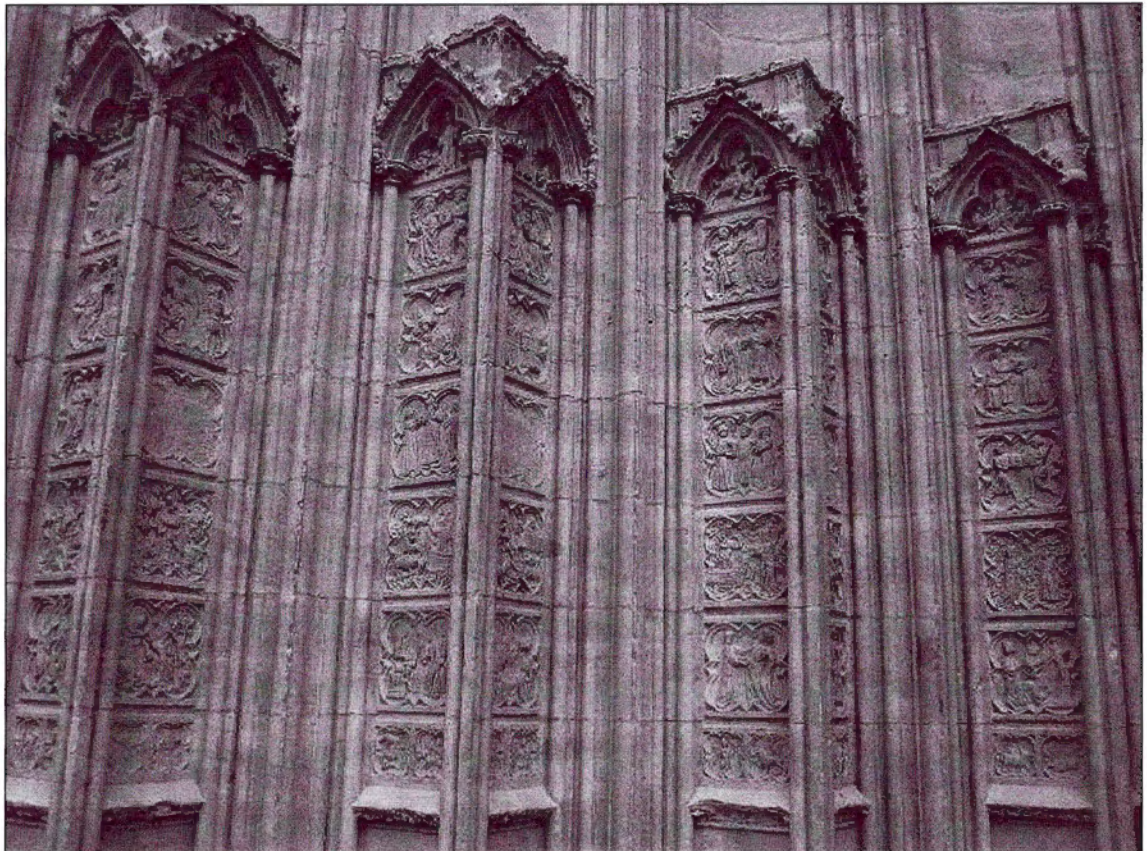
FIGURA 3: DETALL DE LA PORTALADA *DES LIBRAIRES* DE LA CATEDRAL DE ROUEN

FIGURA 4: DETALL DE LA PORTALADA DE LA CATEDRAL DE LIÓ

bulades, les quals es troben precisament a la regió del Roine, i concretament a la porta occidental de la catedral de Sant Joan Baptista de Lió, i a la de la Grande Chapelle d'Avinyó, obres ambdues de la primera meitat del segle XIV, com la valenciana, i que també s'han relacionat amb l'arribada de mestres procedents de Normandia (fig. 4).<sup>16</sup> Així, un artista d'aquesta regió, que ha begut de les novetats que s'estaven imposant a la seva terra, i que prova fortuna més al sud, al caliu de la gran demanda que començaven a generar els territoris ibèrics recentment incorporats a l'Occident feudal, és una alternativa clarament probable.<sup>17</sup>

Caldria saber també quina part exactament de la façana seria obra d'aquest període. Està clar que l'esperit francès de la portada quadrava malament amb les dimensions d'una catedral meridional, «italiana», més ampla que alta. Nicolau d'Ancona, doncs, s'hagué d'enfrontar al gran repte que era encaixar una porta amb vocació vertical en un espai d'alçada prou reduïda. És molt probable, però, que Ancona només realitzés la portada pròpiament dita –sense les escultures exemptes– i potser la galeria d'arcs que la corona, però que el rosetó fos posterior, i que llavors es mantingués una finestra allancejada com la que hi ha a l'altre costat del transsepte. Aquesta construcció en diverses fases segurament faria més comprensible els evidents problemes de visió del conjunt, perquè cal allunyar-se molt d'ella per veure sencera la rosassa, cosa que seria gairebé impossible en els estrets carrers de la ciutat medieval.<sup>18</sup>

La porta en si, com dèiem, imita el model del Portal *des Libraires* de Rouen, però el compacta considerablement. Està composta per quatre arcs apuntats, amb els tres exteriors que formen arquivoltes, i coronats tots per un forçat i menut gablet triangular que s'emmarca en una galeria d'arcs amb traceries lobulades, poblada per estàtues. El rosetó, de 6,45 metres de diàmetre, que corona la façana, és probablement posterior, encara que hi ha discussions sobre la data de la seva construcció; una de les últimes propostes, de Germán Chiva, apunta la possibilitat que fos ben tardà, obra de Francesc Baldomar, cap al 1462.<sup>19</sup> Aquesta rosassa, les traceries de la qual formen l'estrella de David, ha donat peu en tot cas per a moltes interpretacions i algunes anècdotes, però a l'Edat Mitjana era coneguda com «Lo Salomó», essent el Segell de Salomó un símbol venerat per les tres religions monoteïstes, que en aquest cas recorda l'ascendència de Crist de la casa de David, a més de tenir potser alguna relació amb les estàtues de monarques i profetes hebreus que hi havia a la galeria immediatament inferior, i amb la idea de comparar la catedral amb el temple de Salomó.<sup>20</sup>

En origen, la semblança d'aquesta porta amb la de Rouen encara seria major, perquè, com a la ciutat normanda, al seu centre hi havia un mainell que dividia l'obertura per la meitat, que a València estava habitat per una Mare de Déu. El Llibre d'Obres de la catedral de 1431 certifica aquesta presència, quan parla d'una *estamsicha* (mainell) que calia «cavar» per encaixar millor la «ymatge

<sup>16</sup> Franck THÉNARD-DUVIVIER, *Images sculptées au seuil des cathédrales. Les portails de Rouen, Lyon et Avignon (XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles)*, Mont-Saint-Agnan, 2012.

<sup>17</sup> Matilde Miquel afegeix també altres possibles referents, tant a Normandia com al Lionesat, i fins i tot a Bordeus, com la portada *des Échevins* de la col·legiata de Mantes, la de l'abadia de Saint-Ouen, la de Saint-Vincent de Montréal o Saint-André de Bordeus, encara que algunes d'aquestes, pel que ara sabem, són posteriors a la portada valenciana, «Entre la formación y la tradición. Martí Lobet a cargo de las obras de la catedral de Valencia», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte*, núm. 22-23 (2009-2010), p. 13-44, p. 19-20.

<sup>18</sup> Encara en el segle XVIII, quan l'arquitecte Vicente Marzo va proposar la remodelació de la façana, afortunadament no aprovada, feia referència al *callizo de los Apóstoles*, i anys més tard, el 1796, es referien a ella com a *Callizo del Horno de los Apóstoles* (ACV, expedient 656/93, 1726 a 1796). Sobre aquest projecte, Pablo CISNEROS ÁLVAREZ, «La herencia clásica palladiana en dos proyectos catedralicios valencianos: la renovación de la Puerta de los Apóstoles», *Ars Longa*, núm. 14-15 (2005-2006), p. 245-253.

<sup>19</sup> Germán Andreu CHIVA MAROTO, *Francesc Baldomar, maestro de obra de la Seo. Geometría e inspiración bíblica*, Tesi doctoral inèdita, Universitat Politècnica de València, 2014, p. 154-159. El que hi ha actualment és una reproducció; l'original es conserva en els magatzems del Museu de Belles Arts de València.

<sup>20</sup> Joan Fuster va parlar sorneguerament de la seva raresa dins un temple cristià a *Viatge pel País Valencià*, obra de 1971 recollida dins les seves *Obres Completes*, Barcelona, 1984 (2<sup>a</sup> ed.), vol. III, p. 73. Juan Ángel Oñate diu, amb motiu de la restauració de la rosassa, que «estuve tentado –años ha– de escribir a David Ben Gurion, para interesar a los judíos en la restauración de nuestro rosetón, como el monumento más importante en el mundo de su escudo nacional» (J. Á. OÑATE, *Op. cit.*, p. 22). Hauria estat interessant la resposta.

de la Verge Maria que està en la dita estamsicha del portal dels Apòstols», obra de la qual es va encarregar el llavors mestre d'obres de la Seu, Martí Llobet.<sup>21</sup> El problema, encara irresolt, és en primer lloc si era la mateixa imatge que ara podem veure al centre del timpà o era una altra. Per a mi, la Verge del timpà és la del mainell, i no sols perquè està encaixada d'una forma un tant abrupta entre dos àngels, sobreposant-se fins i tot a l'ala d'un d'ells, perquè el seu moviment ondulant contrasta amb la frontalitat dels àngels, i perquè el pedestal on s'assenta és diferent al de la resta de figures, més esquemàtic i pla; sinó sobretot perquè la seva mà esquerra ha estat trencada, probablement per a què pogués caber-hi, i perquè la posició coincideix perfectament amb la descripció que en fa el Llibre d'Obra de la Mare de Déu del mainell el 1431, quan l'argenter Bernat Daries posà un ram de lliris de coure argentat a les mans de la «ymatge de la Maria que està en la peça d'en mig del sobredit portal».<sup>22</sup> En efecte, la imatge que ara veiem al timpà és la típica Verge amb el Nen Jesús al braç esquerre d'influència francesa, amb una marcada oscil·lació del cos, que es veuria equilibrada per algun objecte a la seva mà dreta, en aquest cas el mencionat ram de lliris (fig. 5).<sup>23</sup>

Però això suposa un segon problema, i és saber, doncs, què hi havia al centre del timpà en comptes de la dita Maria abans que, el 1599, s'eliminés el mainell.<sup>24</sup> En principi semblaria improbable que un espai tan destacat es deixés únicament per al cor angèlic, i Elvira Mocholí va suggerir, amb bon criteri, la possible presència d'un Crist

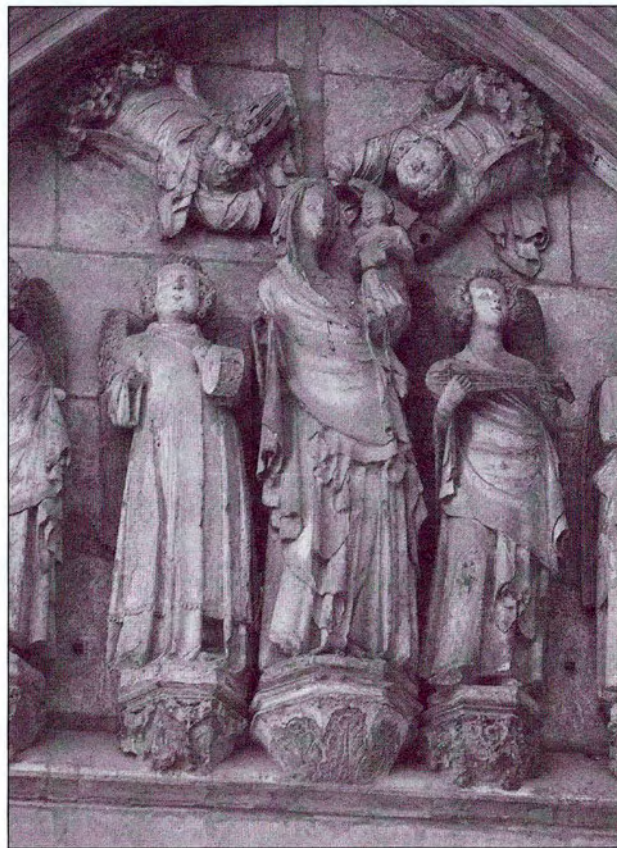


FIGURA 5: TIMPÀ DE LA PORTA DELS APÒSTOLS DE LA CATEDRAL DE VALÈNCIA, ON ES POT APRECIAR EL BRAÇ DRET TRENCAT DE LA MARE DE DÉU

entronitzat, donat que la porta dedicada a sa Mare deuria ser la dels peus, que era la principal, avui substituïda per una porta barroca, i que tot el missatge de la portalada gira al voltant de la seva Encarnació.<sup>25</sup> Tanmateix, si l'actual figura de la Maria

<sup>21</sup> ACV, *Llibres d'obra* 1.479, any 1431, f. 22v, 20 de juny, «a maestre Martí Lobet, mestre de la obra de la Seu, per los jornals que ell feu e altres havien fet en lo obrar de la pedra de la estamsicha del portal del Apòstols, e per cavar la dita estamsicha allà hon fahia a encasar la dita peça... e per denejar de pols la ymatge de la Verge Maria que està en la dita estamsicha del portal dels Apòstols». Va cobrar per això 60 sous. Tant Sanchis Sivera (*La catedral de Valencia...*, p. 64); com Oñate (*La catedral de Valencia...*, p. 16) van fer referència a aquest document, encara que amb lleugers problemes de transcripció.

<sup>22</sup> ACV, *Llibres d'obra* 1.479, any 1431, f. 35. L'apunt al llibre continua especificant que «lo qual sobredit ram de flors de lir costà, entre lo argentar de les flors e lo coure que y entrà, e soldadura d'argent per a soldar les flors e fulles, e de mans al qual obrà, per tot LXXXVIII sous».

<sup>23</sup> El seu drapejat és especialment complex i decoratiu, cosa que és més fàcil d'entendre també si pensem en ella a l'alçada dels ulls dels espectadors, com estaria al mainell, i es podria posar en paral·lel, per exemple, amb les Verges descendents del taller de Rieux que s'escamparen per Occitània i Catalunya en aquests moments (Vegeu Charlotte RIOU, «Un group de Vierges à l'Enfant entre Languedoc et Catalogne: diffusion d'un type iconographique», a Sophie BROUQUET i Juan Vicente GARCÍA MARSILLA (ed.), *Mercados del lujo, mercados del arte. El gusto de las elites mediterráneas en los siglos XIV y XV*, València, 2014, p. 527-542).

<sup>24</sup> L'eliminació del mainell i de dos arcs que suportava, junt amb el mainell de la Porta del Palau o l'Almoïna, va ser encarregada al pedrapiquer Vicent Lleonard Esteve amb motiu de l'arribada d'unes relíquies de sant Maur enviades pel papa Climent VIII al llavors arquebisbe de València, el patriarca Joan de Ribera, que devien entrar solemnement a la catedral (ACV, *Llibres d'Obra* 1.390, llibre de 1599, f. 34). Vegeu l'explicació també a J. SANCHIS, *La catedral de València...*, p. 65.

<sup>25</sup> Elvira MOCHOLÍ MARTÍNEZ, *L'Escultura medieval en el regne de València: estat de la qüestió*, València, Universitat de València, Treball d'Investigació de Doctorat inèdit, 2004, p. 83.



encaixa amb dificultat, el mateix hauria ocorregut amb un Crist i, per altra part, les referències posteriors que tenim de les imatges de la portalada, quan calia repintar-les o assegurar-les, només parlen de la mateixa Mare de Déu i d'apòstols, àngels i altres sants, no de cap figura divina. En concret, el llibre que proporciona més informació és el ja citat de 1431, quan li va ser encarregat a Martí Llobet que treballés en el mainell i que hi posés fins i tot algunes gafes de ferro per tal d'assegurar l'estabilitat de la figura de la Verge, cosa que hagué de fer també més tard amb altres estàtues, mentre que al mestre Miquel Alcanyís i al seu equip li va ser encomanat que tornés a pintar i daurar la portada. L'11 de juliol d'aquell any es comença a dedicar uns fulls del llibre d'obra exclusivament al «Compte del reparament del Portal dels Apòstols», i s'hi explica que:

«per los honorables senyors de capítol fon provehit e concordat que la ymatge de la gloriosa Verge Maria que està en mig del portal dels Apòstols, hoc encara totes les ymatges grans, axí d'apòstols com d'àngels, que són en lo dit portal, fossen renovellades de pintura, ço és, de blanch e colors ab oli, e daurar-les de nou, segons que fos mester e ja antigament e ja antigament [sic] se mostraven daurades e acabades».<sup>26</sup>

Cap referència, doncs, a una imatge de Crist, quan s'està parlant de totes les «imatges grans», i només se citen les d'apòstols i àngels. És més, el dia 18 d'agost han de canviar les bastides on treballaven els pintors i posar-les més altes «per al pintar de la punta hon estan los àngels sonadors». Evidentment aqueixa *punta* que està molt alta no és una altra cosa que el timpà ogival, i si només

s'hi parla dels àngels músics deu ser perquè eren els únics que hi habitaven.<sup>27</sup> Pot semblar una mena «d'aberració iconogràfica» deixar un timpà només per al cor angèlic, però crec que cal tenir en compte l'especial naturalesa tècnica d'aquesta porta, on a l'estructura arquitectònica es van afegir posteriorment, potser cap a la dècada de 1320, unes estàtues tallades *avant la posse* i enganxades al mur amb ferros, segurament per un taller del nord de França que havia treballat abans, per exemple, a l'església de Saint-Vincent de Carcassona.<sup>28</sup> Així, efectivament, només dotze dies després, el 30 d'agost de 1431, «Fon trobat que los àngels sonadors que estan damunt lo portal dels Apòstols no eren en res fermats, ans estaven molt perillosos per caure», raó per la qual fou proveït «fermar ab gafes de ferre e ab plom» els dits àngels.<sup>29</sup> Per tant, el que sembla és que es va distribuir per aquella superfície el nombre limitat d'escultures amb què comptaven, fetes per un taller diferent al que va construir la porta mateixa, composant un conjunt que cal entendre globalment, amb la figura central que es trobava al mainell, els àngels a dalt, en una metàfora del cel, i, als muntants de la porta, menuts però presents, els dos protagonistes de l'Anunciació, el producte de la qual, el Nen Jesús, presidia l'escena al braç de sa Mare, lluint tots dos vistosos colors i daurats. Perquè, a més del ja citat ram de liris argentats, la Maria hagué de ser recoberta dues vegades amb «sisa d'oli» per fixar-hi els seus colors, i li posaren una corona de coure daurat feta per un argenter dit Adrover, amb «set pedres doblons, entre blaves e vermelles», mentre que el Jesús duia també una «diadema», totes aquestes peces daurades amb pa d'or provinent de tres florins de Florència que li van ser comprades a un canvista local, Lluís de Talamanca.<sup>30</sup>

<sup>26</sup> ACV, *Llibres de l'Obra* 1.479, any 1431, f. 28.

<sup>27</sup> *Ibidem*, f. 30v.

<sup>28</sup> És interessant la relació entre l'advocació a aquest sant i la seva presència a València (vegeu Arturo ZARAGOZA, *Memorias olvidadas. Imágenes de la escultura gótica valenciana. Catálogo de la exposición*, València, 2015).

<sup>29</sup> *Ibidem*, f. 31. L'obra del reforçament va suposar fins i tot llevar provisionalment les imatges per tornar-les a fixar amb ferro, plom i algep. Així ho trobem explicat al full 34 bis: «Primerament per reforçar lo bastiment dels pintors hon se havien a gitar les imatges e havien a estar los mestres per a fermar-les e metre les gaffes de ferre»... «Item fiu fer a n'Aloy Pont quatre gaffes de ferre per a fermar les dites ymatges»... «Item per a fermar les dites gaffes comprí XVI lliures e mija de plom, que a raó de VI diners lliura fan. Item carbó per al fondre del plom e una barcella d'algepç» (*Ibidem*, f. 34 bis).

<sup>30</sup> «Item comprí aquest jornada ensemps ab en Miquel Alcanyís, mestre pintor de la dita obra, set pedres doblons entre blaves e vermelles per a la corona de la Maria, de les quals les dues me costaren IIII sous e les cinch VII sous VI diners, fan per totes XI sous VI. Dissabte a XI d'agost comprí de Talamanca, cambiador, tres florins de Florença per a daurar la corona de la Maria e la diadema del Ihesús, los quals me costà cascú a raó de XVIII sous X diners florí, fan per tots tres - LVI sous VI;

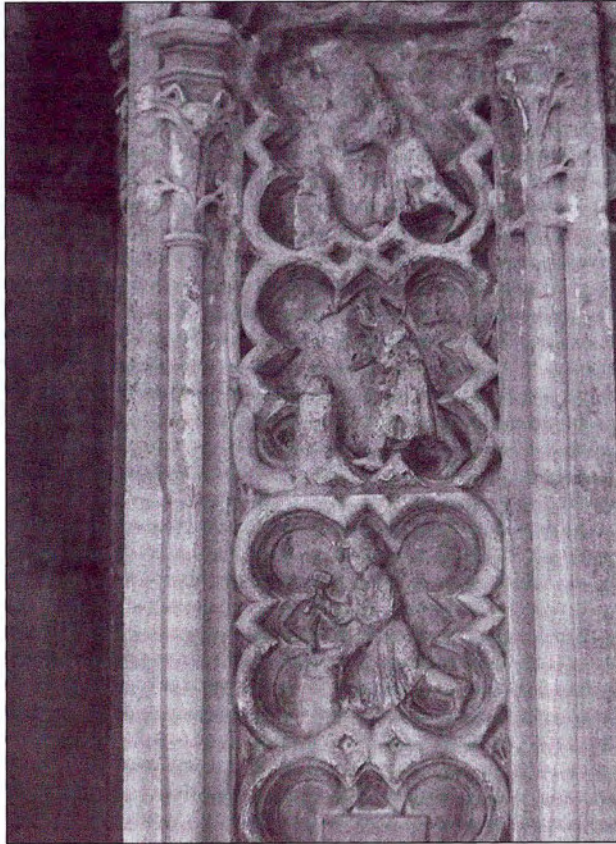


FIGURA 6: REPRESENTACIÓ DE DIVERSOS OFICIS ARTESANALS A LA BASE DE LA PORTA DELS APÒSTOLS DE LA CATEDRAL DE VALÈNCIA

Acompanya aquest conjunt central tot l'apostat, com a testimoni directe del projecte redemptor de Déu, anunciat en l'altra porta, la romànica, dedicada a l'Antic Testament, i realitzat en l'Encarnació de Crist en aquesta. Els Apòstols són, en aquest sentit, mitjancers de la salvació, i la seva presència a les portalades de catedrals fou una tendència que va començar a tenir molta força ja al final del romànic, amb exemples tan famosos com el Pòrtic de la Glòria de Compostel·la, i a França es va generalitzar ja en el segle XII. En el XIII gairebé totes les catedrals disposaven d'una portada amb apòstols,<sup>31</sup> amb aquest sentit d'elegits dins del poble de Déu, que en el cas valencià es completa

als costats exteriors de la façana, amb dues parelles formades per un bisbe i el seu diaca: uns són els sants de veneració local, sant Valer i sant Vicenç màrtir, reivindicació inequívoca de l'antiguitat de la diòcesi i del dret immemorial al domini de la ciutat per part dels cristians; els altres, tot fent *pendant* amb els primers, serien el papa sant Sixt i el seu diaca sant Llorenç, l'única parella que es podia representar en paral·lel, més tenint en compte que a sant Llorenç li eren atribuïts orígens aragonesos i certa relació amb sant Vicenç. En les tres arquivoltes apareixen organitzats també tres tipus de membres del poble de Déu: en la més llunyana a la porta els profetes de l'Antic Testament, en la central santes màrtirs, i en la més propera al timpà àngels, que es complementen amb els del propi timpà. Són aquests àngels músics que tindran un gran futur en l'art valencià i que aquí apareixen tocant la flauta, l'arpa, el tambor, el clavicordi, l'orgue, la cítara i els címbals. La semblança és quasi absoluta, com va assenyalar Oñate, amb el salm 150 del rei David, que diu:

Lloeu el Senyor amb la trompeta  
Lloeu-lo amb la flauta i l'arpa  
Lloeu-lo amb el tambor i la dansa  
Lloeu-lo amb el clavicordi i l'orgue  
Lloeu-lo amb la cítara i els címbals  
Tot el que és viu lloï el Senyor<sup>32</sup>

Dalt, a la galeria, es troben estàtues que actualment estan en molt mal estat de conservació, però que sembla que representaven dos reis, David i Salomó; dos patriarques, Abraham i Jacob; dos profetes, Isaïes i Miquees; i dos vidents o anunciadors de la presència de Crist, Simeó i sant Joan Baptista. Un missatge per tant de totalitat, de poble cristià que lloa junt a Déu, i que rep, que acull al si del grup tot aquell que penetra en el temple. Potser en relació amb això estan fins i tot les figures que se situen en els medallons lobulats de la base, aquells que tant s'assemblen als de Rouen, Lió i Avinyó.

Item paguí a mossen Miquel Çolivella, prevere, per hun ram de flors de lir que feu per a la Maria, lo qual era de paper vert e argentat- III sous VI; Item dilluns a XIII d'agost doní a Adrover, argenter, per los treballs que havia sostengut en obrar la corona de la Maria e la diadema del Ihesús e per lo coure que ell hi meté. E açò fiu per manament dels honorables mossen lo cabiscol e mossen Francesc Daries - LXVI sous (ACV, *Llibres d'Obra* 1.479, any 1431, f. 34v).

<sup>31</sup> Continua sent interessant per a aquests temes Paul WILLIAMSON, *Escultura gòtica 1140-1300*, Madrid, 1997 (original en anglès, 1995).

<sup>32</sup> J. A. OÑATE, *Op. cit.*, p. 22.

Perquè són temàtiques semblants a les d'aquestes obres de referència, com per exemple els monstres i éssers híbrids, que poden ser al·legories de vicis, o, potser, una afirmació de la diversitat sobre la terra en la línia, per exemple, dels pobles representats a la Madeleine de Vézelay; però, mentre per exemple a Rouen s'inclouen escenes del Gènesi, aquí no tindrien sentit, donat que es troben a la portada oposada, la romànica de l'Almoïna, i en el seu lloc trobem un altre repertori temàtic. En efecte, a més dels escuts ja citats, situats en la zona més propera a la porta, podem veure al·legories de virtuts encarnades en dones, tot seguint la moda que s'havia iniciat anys abans al nord de França, en portades com les de París o Amiens,<sup>33</sup> i sobretot representacions humanes d'oficis, amb figures d'un sabater, un ferrer, un flequer o un fuster, entre altres, la majoria ara molt deteriorades (fig. 6). S'ha afirmat que, de la mateixa manera que hi apareixen escuts de famílies relacionades amb el patrocini de l'obra, aquestes serien representacions dels gremis que contribuïren a sufragar les despeses de la construcció.<sup>34</sup> Tanmateix, pel que sabem de les corporacions d'ofici valencianes a hores d'ara, aquestes imatges haurien de ser una representació extraordinàriament primerenca de la seva força. Alguns dels oficis que hi apareixen no tindrien ni tan sols una associació en aquest moment, com els flequers, raó per la qual penso que potser aquestes talles no estan aquí tant per la participació econòmica d'un gremi, paraula a més molt inadequada encara per a l'època, sinó composant una visió global de la ciutat industrial que forma el poble de Déu, i que en la seva diversitat i laboriositat s'encomana al Pare a la porta de sa Casa.<sup>35</sup>

Anys més tard, el mateix «grup de Carcassona» que va fer les talles exemptes d'aquesta porta, o part d'ella, es va traslladar a Morella, o bé és més probable que des del seu taller de València feren les estàtues dels apòstols que després serien enviades a aquesta vila del nord valencià. I és que, una vegada més, i malgrat el bon encaixament de les peces, sembla que a la Porta dels Apòstols de l'església arxiprestal de Santa Maria de Morella hi ha, per un costat la construcció de la façana, i per un altre l'afegit d'aquestes escultures exemptes. L'estructura de la portalada s'ha relacionat amb el mestre d'obres Pere de Bonull, el qual havia estat treballant per al rei Jaume II en les sepultures de Santes Creus entre 1313 i 1314. Pel setembre del 1315 el trobem ja citat a Morella, on continuaria fins al 1320 aproximadament, fent una portada que segueix el model de la de la catedral de Tarragona.<sup>36</sup> Com ella, la portalada es projecta cap a l'exterior i la seva amplària relativa denota haver estat dissenyada *ad quadratum*, mentre que les arquivoltes estan exemptes de qualsevol decoració, i descansen sobre els dosserets de les figures dels apòstols (fig. 7).

Allò, per alguna raó, potser per una certa especialització dels tallers, com estem veient, quedaria inconclús, i el grup de Carcassona faria després de 1320 les estàtues exemptes dels apòstols, molt semblants a les de la capital, amb les mateixes proporcions, el mateix tractament de cossos i robes, encara que menys acurades, un poc més tosques, potser perquè el preu de l'encàrrec era menor i segurament no tots els components del taller s'implicarien en aquesta obra.<sup>37</sup> A aquesta portada, a més, hi ha tot un repertori de personatges tallats

<sup>33</sup> Paul SICARD (ed.) *Notre-Dame de Paris 1163-2013: Actes du colloque scientifique tenu au Collège des Bernardins, à Paris, du 12 au 15 décembre 2012*, Turnhout, 2013; Dany SANDRON, *Amiens, la cathédrale*, París, 2004. Sobre els repertoris francesos d'imatges de virtuts, no sols dins d'aquestes cartel·les, vegeu Iliana KASARSKA (dir.), *Mise en œuvre des portails gothiques. Architecture et sculpture*, París, 2011.

<sup>34</sup> J. Á. OÑATE, *Op. cit.*, p. 21.

<sup>35</sup> Vegeu Juan Vicente GARCÍA MARSILLA, «Belleza compartida. Confraries, oficis i parròquies com a clients artístics a la València medieval», *Afers*, núm. 70 (2011), p. 601-634.

<sup>36</sup> Antoni JOSÉ i PITARCH i Ferran OLUCHA MONTINS, «Secuencia de contexto de la escultura en Morella. Siglos XIII-XVI», a Lourdes de SANJOSÉ LLONGUERAS (coord.), *La memòria daurada. Obradors de Morella, s. XIII-XVI*, Morella, 2003, p. 95-115, p. 101-103; i dins de la mateixa obra, Miquel Àngel FUMANAL i David MONTOLÍO, «La Porta dels apòstols. El taller arquitectónico», p. 212-219. El document de 1315 que cita a Bonull és una reclamació de jornals deguts pels jurats de la vila, raó per la qual es demana l'arbitratge del rei Jaume II, fet que suposa que Bonull ja portava un temps treballant-hi.

<sup>37</sup> Miquel Àngel Fumanal i David Montolío van suggerir la possibilitat que hi hagués alguna relació entre aquest taller de Carcassona i el retaule de pedra de Santa Maria de Puigcerdà, on va actuar un mestre anomenat Alouns de Carcassona el 1326, i van tractar d'explicar l'arribada massiva de mestres francesos en aquests anys amb la crisi econòmica que patia el seu país i el començament de la guerra dels Cent Anys («La Porta dels apòstols. El taller arquitectónico...», p. 225).



FIGURA 7: PORTA DELS APÒSTOLS DE L'ESGLÉSIA ARXIPRESTAL DE SANTA MARIA DE MORELLA

en les mènsules que sustenten les figures dels apòstols, algunes amb trets humans i altres amb formes demoníaques. És força atractiva l'explicació que va fer d'elles Josep Alanyà, tractant d'identificar en cada una un mestre d'obres de l'església, tenint en compte els episodis truculents que van protagonitzar alguns d'ells i que farien que se'ls comparés amb éssers malèfics. Així, la de la primera mènsula de la dreta, amb orelles punxegudes, ales de drac i cara simiesca, seria Domingo Prunynosa, mestre al càrrec de les obres de l'arxiprestal i del veí convent de Sant Francesc, que el 27 d'abril

de 1353 va assassinar un franciscà a la capella de Santa Llúcia, acollint-se llavors al dret d'asil eclesiàstic i dirigint des d'aquell moment les obres sense sortir mai del recinte sagrat.<sup>38</sup> I l'altra imatge que es troba sota la figura de sant Pau, també representada amb urpes, orelles de rata penada i cos envoltat per flames, podria ser Pasqual de Vall, que l'any 1328 havia matat d'un cop d'espasa un operari del temple dit Jaume de Ruvio, mentre que l'home que hi ha sota la segona mènsula de la dreta podria ser Pere de Bonull.<sup>39</sup> El problema és, no sols la manca de documentació, sinó la dilatada

<sup>38</sup> Josep ALANYÀ I ROIG, «Assassinat sacríleg d'un menoret a l'església de Santa Llúcia de Morella: un "casus iuris asyli" a la baixa edat mitjana», *Boletín de Amigos de Morella y su Comarca*, vol. XIII (1992-1993), p. 43-72 i vol. XIV (1994-1995), p. 17-51; i del mateix autor, *Urbanisme i vida a la Morella medieval (s. XIII-XV)*, Morella, 2000, p. 108-109. La troballa de l'esquelet d'un home d'entre 20 i 25 anys, identificat amb el frare assassinat, fra Guillem Escolà, ha donat encara major veracitat a la història (José Manuel de ANTONIO OTAL, «El asesinato de Fray Guillem Escolá en la Morella del siglo XIV: un caso abierto», a Manuel POLO CERDÀ i Elisa GARCÍA-PRÓSPER (ed.), *Investigaciones histórico-médicas sobre salud y enfermedad en el pasado, Actas del IX Congreso Nacional de Paleopatología, Morella (Castelló), 26-29 de septiembre de 2007*, València, 2009, p. 153-159).

<sup>39</sup> J. ALANYÀ, *Urbanisme i vida...*, p. 109-110.



FIGURA 8: JOAN I PERE LLOBET. APÒSTOLS DE L'ESGLÉSIA DE SANTA MARIA DE GANDIA, AVUI CONSERVATS AL MNAC DE BARCELONA

cronologia en què s'inscriuen tots aquests fets, mostra de la conflictivitat freqüent que de vegades envoltava una obra com aquesta de llarga durada, perquè, de ser vàlida la suggestiva explicació d'Alanyà, caldria pensar en un programa coherent que tractés de sintetitzar d'alguna manera la turmentada història de l'edifici. I, quan haurien estat fetes doncs aquestes talles? Sens dubte, en data molt posterior al 1353, fet que ens situaria davant d'un tercer taller, potser el mateix que va fer la veïna Porta de les Verges, on també apareixen mènsules d'un estil prou semblant.<sup>40</sup> La dels apòstols era, en tot cas, l'única entrada des de l'exterior a una església arxiprestal que es troba adossada al coster de la muntanya i a la que obligatòriament s'accedeix per un lateral. L'elecció del mateix tema que a la porta de l'Evangeli de la catedral de València, o la dels peus de Tarragona, indica, en tot cas, el protagonisme que el Col·legi Apostòlic tenia en aquest moment de la història del cristianisme a casa nostra.

I els conjunts apostòlics proliferarien de fet per la geografia valenciana, tot seguint a més la mateixa forma d'execució, és a dir, com a peces exemptes fetes al taller, que després eren enviades a l'obra on devien encaixar-se. El cas millor documentat en aquest sentit el trobem a Gandia ja a finals del segle XIV, entre 1386 i 1388. En aquells anys es va executar la portada original dels peus de l'actual col·legiata, després desapareguda quan a finals del segle XV el temple va ser ampliat en dos trams sota el patrocini de la duquesa Maria Enríquez i el mestratge de Pere Compte.<sup>41</sup> La portada inicial, com deia, també devia disposar del seu propi apostolat, avui dispers entre el Museu Nacional d'Art de Catalunya i el Museu de Copenhaguen, encara que alguns autors pensen que és més probable que les figures dels apòstols se situaren aquí a l'interior, al presbiteri, i no a la portada, fet que explicaria la bona conservació de la seva policromia (fig. 8).<sup>42</sup> Tanmateix, seria un cas un tant insòlit, més quan hi ha una Porta dels

<sup>40</sup> La presència de retrats de mestres d'obres a les seves realitzacions no és única aquí. En tenim per tota Europa, i a la mateixa catedral de València Arturo Zaragoza ha proposat que Francesc Baldomar i Pere Compte són als capitells de l'Obra Nova que van fer tots dos (A. ZARAGOZA, *Memorias olvidadas...*, p. 80-81).

<sup>41</sup> Vegeu Ximo COMPANYY i Antoni JOSÉ i PITARCH, «La Col·legiata de Gandia, sociologia d'un espai», *Ullal*, núm. 4 (1983), p. 52-65, i Vicent PELLICER, Maite FRAMIS i Ximo COMPANYY, «L'arquitectura de la Seu de Gandia com a fruit d'un entorn social i urbà concret dins del context de la Corona d'Aragó, entre els segles XIV-XV», a *El món urbà a la Corona d'Aragó del 1137 als decrets de Nova Planta. XVII Congrés d'Història de la Corona d'Aragó, Barcelona-Poblet-Lleida, 7-12 de desembre de 2000*, Barcelona, 2000, p. 845-852.

<sup>42</sup> Sílvia LLONCH PAUSAS, «Sobre les estàtues d'apòstols procedents de l'església de Santa Maria de Gandia», a *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, Barcelona, 1998, vol I, p. 375-382. Vicent Pellicer subscriu aquesta hipòtesi a *Història de l'Art de la Safor. Segles XIII-XVIII*, Gandia, 2007, p. 67.

Apòstols al temple, i quan Joan Llobet va cobrar també, el 1391, per una imatge de «madona Santa Maria», la qual perfectament podia ocupar el seu lloc al centre de la portada, com ho feia a València i Morella.<sup>43</sup>

La confecció de les figures dels apòstols va ser aquí un negoci pactat a destall entre el patró de l'obra, el duc reial de Gandia Alfons el Vell, i els escultors, Joan i Pere Llobet. A Joan Llobet li van llogar una casa perquè hi treballés, anomenada en els documents «la posada del piquer», on un musulmà anomenat Chiquerem li va portar les pedres a principis del 1387. I cada dos o tres mesos lliurava un apòstol, o dos o tres, tallats, a un preu per unitat de 30 florins (330 sous valencians). El primer va ser sant Pau, després sant Jaume el menor, a continuació el major, i més tard sant Bartomeu i sant Andreu, sant Maties, etc. Mentrestant un piquer, Pere de Montblanc, anava proporcionant-li nous blocs que arrencava de la pedrera de Cotalba, on s'estava construint alhora el monestir jerònim que serviria com a mausoleu dels ducs, i diversos mudèjars transportaven contínuament les dites pedres.<sup>44</sup> El resultat són unes estàtues de factura molt semblant, però amb la capacitat ja d'individualitzar els trets de cadascú, que encara conserven els colors que probablement els va atorgar Bernat de Vilaur, en aquells moments pintor del duc.<sup>45</sup> D'una escala semblant a la humana, amb superfícies planes i senzilles, es pot trobar una certa herència llunyana de tallers del nord de França, i en concret Ximo Company les va lligar amb un sant Pau de l'església de Hondainville, al nord de París.<sup>46</sup>

### Una portalada amb gènere

Poc més tard, els tallers escultòrics arrelats a València degueren actuar de nou a Morella. Cap a 1400 a l'arxiprestal de Santa Maria es va decidir obrir una segona porta al costat de la dels Apòstols, però més menuda i allunyada de la capçalera, entre els dos primers contraforts del llenç sud del temple. És la que habitualment es coneix com a «Porta de les Verges» (fig. 9). Formalment no és gaire diferent de la dels Apòstols, i de fet sembla que el dissenyador, que alguns autors pensen que va ser un orfebre, es va basar clarament en aquella per oferir un acompanyament quasi mimètic. Mossèn Milián la va relacionar amb l'argenter local Bernat de Santalínea, de qui diuen que estaria soterrat a prop.<sup>47</sup> El cas és que hi ha paral·lelismes amb la porta de la sala capitular de la catedral de Tortosa o la de l'església parroquial d'Ulldecona.<sup>48</sup> Destaca sobretot el detallisme dels quadrifolis que emmarquen el gablet, i el timpà de traseria calada al mig del qual apareix la figura de santa Úrsula presidint la portada. Una vegada més, un segon taller es va encarregar de l'estatuària monumental, en aquest cas de les figures de les santes.<sup>49</sup> La forma de moltes d'elles, amb el seu aspecte refinat, les cares ovalades, el front ampli, els seus llargs collars, el cap coronat i els minuciosos detalls de la roba i els ornaments, les acosten inevitablement de nou a figures de la capital del regne, com la Mare de Déu de la Providència procedent de l'Hospital de Sacerdots Pobres de València, o la del Miracle, que formava part del mateix conjunt i ara es troba

<sup>43</sup> Jaime CASTILLO SAINZ, *Alfons el Vell. Duc Reial de Gandia*, Gandia, 1999, p. 171. El preu, lleugerament superior al de les estàtues dels apòstols (335 sous front a 330), també encaixaria perfectament amb aquesta ubicació.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 171-174.

<sup>45</sup> Vilaur ja es va desplaçar de València a Gandia a fer algunes obres per a Alfons el Vell el 1382 (Arxiu del Regne de València, *Mestre Racional*, 9.595, f. 54). El 1386 i 1387, coincidint amb la talla de les estàtues, Vilaur estava cobrant del col·lector de les rendes del duc per la confecció d'un retaule per a Sant Jeroni de Cotalba i d'un altre per a la mateixa església de Gandia (*Documents de la pintura valenciana...*, doc. 479 i 489, p. 285 i 289, datats respectivament el 19 de setembre de 1386 i en data indeterminada de 1387). Vilaur degué establir-se a Gandia, gràcies a les contínues demandes d'Alfons el Vell, perquè el 1391 la seva dona Pasquala, malalta, feia testament i deia estar casada amb «Bernat de Vilaur, pintor, vehin de la vila de Gandia», *Ibidem*, doc. 602, p. 352-353, 31 d'octubre de 1391.

<sup>46</sup> Ximo COMPANYY, «El gòtic valencià i Europa», a *En torno al 750 aniversario: antecedentes y consecuencias de la conquista de Valencia*, vol. 2, València, 1989, p. 374.

<sup>47</sup> Manuel MILIÁN BOIX, «La Arciprestal de Morella», *Vallivana*, 1958, p. 148-160.

<sup>48</sup> Sobre la catedral de Tortosa: Victòria ALMUNI BALADA, *La catedral de Tortosa als segles del gòtic*, Barcelona, 2007, 2 vol. De la mateixa autora, sobre Ulldecona, «L'església parroquial de Sant Lluc d'Ulldecona dins del context de l'estil gòtic a la Corona d'Aragó», *Rails*, núm. 20 (2003), p. 13-38.

<sup>49</sup> La millor anàlisi d'aquesta portada la trobem novament a Miquel Àngel FUMANAL i David MONTOLIO, «La Porta de les Verges», a Lourdes de SANJOSE LLONGUERAS (coord.), *La memòria daurada. Obradors de Morella, s. XIII-XVI*, Morella, 2003, p. 290-297.



FIGURA 9: PORTA DE LES VERGES DE L'ESGLÉSIA ARXIPRESTAL DE SANTA MARIA DE MORELLA

al Museu Diocesà de la dita ciutat, les quals s'han relacionat per les seves formes amb l'elegància del món borgonyó.<sup>50</sup> L'execució deu ser pràcticament contemporània de la porta, de cap als últims anys del segle XIV o principis del XV, de manera que aquí tenim probablement un cas de divisió del treball, entre un taller de la zona capaç de fer el marc arquitectònic, i fins i tot les mènsules amb diversos personatges representants, potser, de tipus socials de la Morella de l'època, però poc virtuós per a les

estàtues exemptes; i la importació d'aquestes d'un taller establert a València.<sup>51</sup>

Tanmateix, la major incògnita és, segurament, esbrinar per què era necessària una segona porta i per què se li va assignar una iconografia femenina. Descartem en principi una asserció que es troba encara amb molta freqüència i que relaciona aquestes Verges amb les Prudents i les Nècies de la paràbola de l'evangeli de sant Mateu, associada normalment amb el Judici Final (Mt 25, 1-13). Res no permet pensar en això aquí, perquè no hi ha verges nècies, i perquè moltes són identificables amb una santa en concret. Sembla més bé una il·lustració lliure de la temàtica de Santa Úrsula i les Onze Mil Verges, ja que aquesta santa és la que presideix el calat timpà. De fet, aquesta donzella d'origen germànic va veure com el seu culte s'expandia especialment des de la segona meitat del segle XIII, una expansió en la qual va tenir un especial protagonisme el Císter femení. Recordem que no massa lluny de Morella es troba Vallbona de les Monges, i que l'església de Morella va tenir una especial relació, molt estreta i no sempre amistosa, amb monestirs cistercencs, especialment amb el masculí de Santa Maria de Benifassà.<sup>52</sup> El cas és que el culte a santa Úrsula estava present a la catedral de Barcelona des de 1257, donat que l'actual capella de Santa Llúcia estava també dedicada, entre a altres santes, a «les Onze Mil Verges».<sup>53</sup> Hi havia també una capella sota la seva advocació a la catedral de Tarragona des de la dècada de 1340,<sup>54</sup> i ara podem provar igualment la presència d'una capella en honor a aquesta controvertida gentada de Verges a la catedral de València almenys abans de 1395.<sup>55</sup>

És el grup escultòric de Morella, però, una versió lliure del grup de santes, en la que hi ha algunes irrecognoscibles almenys actualment, que tal ve-

<sup>50</sup> Vicent MONTESINOS GIMENO, «Virgen de la Providencia», fitxa 254 de l'exposició *La Luz de las Imágenes, catedral de Valencia, 4 de febrero al 30 de junio de 1999*, València, 1999, vol. II, p. 268-269.

<sup>51</sup> J. ALANYÀ, *Urbanisme i vida...*, p. 119-124.

<sup>52</sup> Vegeu els nombrosos conflictes que apareixen reflectits a *Els annals del monestir i convent de Benifassà*, de Joan Miquel Gisbert (Ed. de Manuel ANDREU (coord.), Victòria ALMUNI, Sandra ESCAMILLA, Ferran GRAU, Teresa IZQUIERDO i Manuel MILIÁN), Benicarló, 2010.

<sup>53</sup> Fundada pel bisbe de Barcelona Arnau de Gurb en aquest any, la seva advocació inicial era a la Mare de Déu, Santa Quitèria, les Onze Mil Verges, i les santes Àgata i Llúcia (Joan Francesc CABESTANY I FORT, «La Capella de Santa Llúcia», *Lambard. Estudis d'Art Medieval*, vol. VI (1991-1993), p. 163).

<sup>54</sup> Emma LIAÑO, «Jaume Cascalls, escultor en Tarragona y Poblet», *Reales Sitios*, núm. 71 (1982), p. 65-75. Cascalls també és l'autor d'un retaule de Santa Úrsula a Lleida (Rosa ALCOY i Pere BESERAN, «La fortuna de Jaume Cascalls en el context gironí», *Estudi General*, núm. 10 (1990), p. 95).

<sup>55</sup> En aquest any es van fer obres a diverses capelles de la Seu, entre elles la «Capella de les XI milia virginum», on es van posar set-centes rajoles, potser per al terrat (ACV, *Llibres d'Obra*, 1.474, llibre de 1395, f. 48 i 48v).

gada formaren part d'aquell anònim i multitudinari seguici de santa Úrsula, i altres amb uns atributs propis, com la santa Caterina, i probablement una santa Elena que es troba ara en una col·lecció particular. Es tracta, per tant, de dones santes, la majoria màrtirs, que tenen sobretot en comú la seva condició femenina. Potser no està de més recordar que a penes uns anys abans de quan suposadament es va fer aquesta portada, el 1396, un personatge tan influent a les terres valencianes com ara Francesc Eiximenis va escriure el seu *Llibre de les dones*, una obra moralitzadora que parla de l'educació de les dones cristianes en les diferents etapes de la seva vida i que, encara que segueix la línia de submissió del gènere femení cap a les autoritats patriarcals pròpia d'aquesta època, no és ni de bon tros tan misogin com per exemple el posterior llibre homònim de Jaume Roig. Veiem de fet el que diu en un dels seus apartats:

«gran follia havia en los hòmens qui, per mills guardar lurs muyllers, no volien que sabessin letres, con saber letres e molt ligir sia a la dona ocasió de saber molt de bé e de ffer aquell més que neguna cosa del món; car lo saber letres fa a la dona los dits béns. E ultra açò que lo marit se pot mills secretejar ab ella que no si ella no·n sap. Car si no·n sap e lo marit li escriu, per força ho ha a saber altre; e si mala vol ésser, més la'n poden destolre bons llibres que no la y poden empènyer ligir letres qui li vinguin. Car sens letres ab senyals e ab paraules clares e oscures d'una e d'altres se poden fer los mals, ne·y són necessàries letres».<sup>56</sup>

I, no per casualitat, precisament el que té sobre les seves cames la santa Úrsula del timpà és un llibre obert.<sup>57</sup> Sabent que és impossible anar més enllà de subratllar aquestes coincidències, em sembla una hipòtesi plausible pensar que aquesta segona porta, més petita i llunyana de l'altar, dedicada a les dones, podia ser precisament el lloc per on es volgués que entraren a la missa les representants del sexe femení, degudament separades dels homes i més lluny que ells de l'altar en un moment en què la població de Morella creixia com mai, de la mà del comerç de la llana amb la Toscana.<sup>58</sup> Triar com a elements iconogràfics dones santes que els podrien servir de models de vida encaixa perfectament amb aquesta vocació i amb l'ambient moralitzador i ordenador de la vida de la dona que encarna pels mateixos anys el llibre d'Eiximenis.

Paral·lelament, es va completar la portada veïna dels Apòstols, a la qual es va afegir el gablet, la Mare de Déu amb el Nen del mainell, i les escenes de la coronació de Maria i episodis de la seva vida del timpà, relacionades amb la restauració de la mateixa porta després d'un incendi ocorregut el 1354, però que avançaria a un ritme lent que el portaria fins a les primeres dècades del segle XV, moment en què se suposa la participació de membres de la família d'argenters dels Santalínea, com Bernat o el seu fill Bartomeu, o de la dels Xulbe i de Pere Segarra, el mestre de la volta rebaixada del cor i de l'estructura arquitectònica de la seva escala.<sup>59</sup> Iconogràficament aquests afegits són sens dubte els que millor encaixen amb la titularitat del temple, de Santa Maria, amb la seva coronació, la

<sup>56</sup> Francesc EIXIMENIS, *Lo Llibre de les Dones*, edició a càrrec de Frank NACCARATO, Barcelona, 1981, vol. I, cap. LVI, p. 91-92.

<sup>57</sup> Sobre la iconografia de santes lectores, vegeu per exemple, María Antonia FRÍAS, «La mujer en el arte cristiano bajomedieval (siglos XIII-XV)», *Anuario Filosófico*, núm. 26 (1993), p. 573-598, especialment p. 583-589.

<sup>58</sup> Carles RABASSA VAQUER, *Conjuntura econòmica i desenvolupament comercial als Ports de Morella (segles XIV-XV)*, Tesi doctoral en microfitxa, Universitat de València, 1996.

<sup>59</sup> Miquel Àngel FUMANAL i David MONTOLÍO, «La Porta dels Apòstols. Taller de la Virgen del parteluz, tímpano, crestería, arquivolta con ángeles y figuras de la Anunciación, Isaías y Moisés», a Lourdes de SANJOSÉ LLONGUERAS (coord.), *La memòria daurada. Obradors de Morella, s. XIII-XVI*, Morella, 2003, p. 380-383. Sobre els Santalínea, vegeu Manuel BETÍ BONFILL, *Los Santalínea, orfebres de Morella*, Castelló de la Plana, 1928. Bernat ja havia actuat en àmbits arquitectònics, com a la propera catedral de Tortosa, Victòria ALMUNI, «La intervenció de Bernat Santalínea a l'escultura arquitectònica de l'absis de la catedral de Tortosa», *Butlletí de la Societat Castellonenca de Cultura*, vol. LXXIX (2003), p. 109-135. Les relacions entre orfebreria i arquitectura, amb aquesta família com a una de les més destacades representants d'aquesta fusió, han estat assenyalades en diverses ocasions per Arturo ZARAGOZÁ, «La arquitectura gòtica del Maestrazgo en tiempo del papa Luna», *Ars Longa*, núm. 5 (1994), p. 99-109; o del mateix autor «Sueños de arquitecturas en el episodio gótico valenciano», *Penyagolosa*, vol. IV, època I (1999), p. 9-18; i «El control de la forma en la arquitectura medieval valenciana: dibujo y oficios artísticos durante los siglos XIII y XIV», a *Historia de la Ciudad VI. Proyecto y complejidad*, València, 2010, p. 81-101.



narració dels episodis del Cicle de la Nativitat, des de l'Anunciació a la Fugida a Egipte, i el paper de mitjancera de la salvació que destaca la seva presència al bell mig de la porta, seguint tants exemples dels dos costats dels Pirineus.

### El predomini de l'austeritat arquitectònica

No sembla que fos tanmateix aquesta època molt propícia per a les portades figurades a l'antic regne de València. No hem d'oblidar que la presència de l'escultura al gòtic valencià no fou mai capdavantera, segurament perquè l'arquitectura gòtica mediterrània no proporciona grans superfícies per al lluïment dels escultors, fet que impediria la consolidació d'una veritable escola de tallistes locals, i suposaria el recurs freqüent a mestres forans. Com a conseqüència, i tancant el cercle viciós, la majoria de les portes de les esglésies valencianes van recórrer el menys possible als complexos programes iconogràfics i, com ja hem vist, molt sovint les seves fàbriques complementaren la decoració amb estàtues exemptes instal·lades posteriorment al seu marc amb subjeccions de ferro i soldadures de plom.

Així, tampoc no hi hagué una abundància de retaules de pedra, com la que es podia veure a Catalunya o Aragó. Només al nord del país aquests tenien una certa força, front a l'aclaparador predomini dels retaules de fusta pintats en tot el regne, de manera que la demanda escultòrica va restar reduïda pràcticament als sarcòfags i a l'ornamentació de capelles funeràries. Les portades que es fan durant la primera meitat del segle XV no es caracteritzen, doncs, per una exuberant escultura figurativa, sinó més aviat per l'austeritat i per la puresa de les línies de les seves traceries cegues o «claraboies». Així treballava per exemple Pere Balaguer, autor de la porta de l'Aula Capítular de la catedral de València, iniciada el 1424, on fa un accés amb traceries lobulades, cresteries vegetals i allargades arcuacions cegues que recorden el repertori ornamental de la que, potser, fou la seva obra més reeixida, el portal de Serrans de la muralla de València, que també té evidents semblances



FIGURA 10: PERE BALAGUER. PORTA D'ACCÉS A L'AULA CAPÍTULAR DE LA CATEDRAL DE VALÈNCIA

amb la porta del Mercat del mur sud de Santa Maria de Gandia, construïda amb quasi tota probabilitat per ell mateix (fig. 10 i 11).<sup>60</sup> Les dues portades es caracteritzen per emmarcar el gablet amb una mena de panell de claraboia amb allargats arcs cecs coronats amb fulles trilobades, com a la dita Porta de Serrans. A Gandia, les úniques figures són un cor de petits angelets que s'incrusten entre dossierets en l'arquivolta central i una Mare de Déu seient al gablet. La de València presenta, en canvi, voluminosos florons coronant el gablet, mentre que sobre la porta es va disposar més tard el rosetó trevolat i en ell la imatge de la Mare de Déu i uns àngels turiferaris. Tant el rosetó, per un costat, com les imatges per un altre, són reutilitzats probablement de la portada original dels peus de la catedral, que seria substituïda per l'actual façana

<sup>60</sup> Amadeo SERRA DESFILIS i Matilde MIQUEL JUAN, «Pere Balaguer y la arquitectura valenciana entre los siglos XIV y XV», a *Historia de la Ciudad IV. Memoria Urbana*, 2005, p. 90-110. Sobre la de Gandia, V. PELLICER, *Op. cit.*, p. 52-55, encara que aquest autor atribueix les dues a Joan Franch.

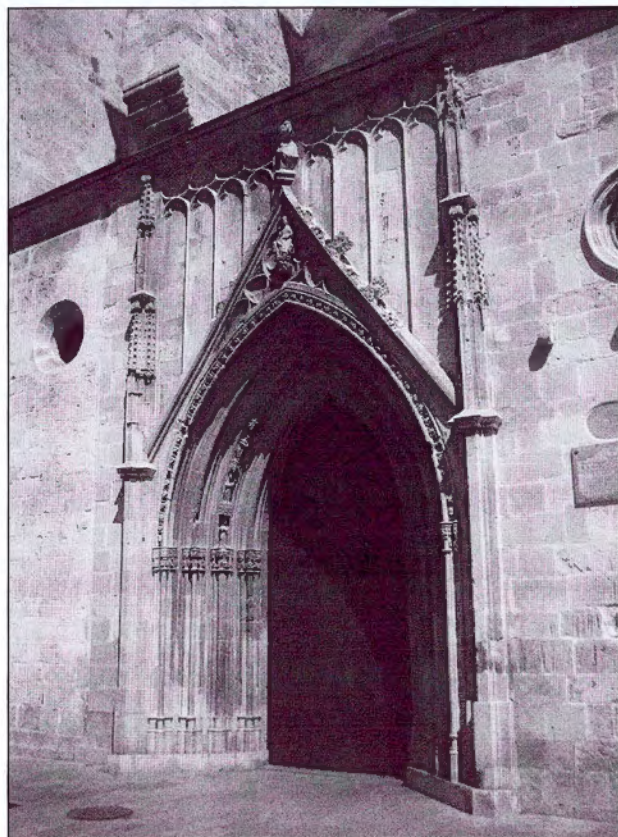


FIGURA 11: PERE BALAGUER (TRIBUÏDA). PORTA DEL MERCAT DE SANTA MARIA DE GANDIA, AVUI COL·LEGIATA

barroca, i en el conjunt escultòric destaca el Nen portant un colom o un pardal a les mans, que ha estat interpretat tant com l'Esperit Sant com també la representació de l'ànima humana en les mans de Déu, una temàtica molt present igualment a la pintura des de les primeres icones importades a València en el segle XIII.<sup>61</sup>

Tampoc, al sud del regne, les portes que es fan en aquest període abunden en decoració figurativa. La portalada més antiga de la catedral d'Oriola, l'anomenada de les Cadenes (fig. 12), per situar-se, un recinte de reunió del consell emmarcat per elles, és del segle XIV i la poca decoració figurativa que presenta són animals fantàstics que es troben als capitells, però destaca sobretot per l'intradós engrelat de l'arc, d'influència islàmica, i les curioses finestres amb traceries figurades a la tercera arquivolta. Les empentes en el mur mostren,

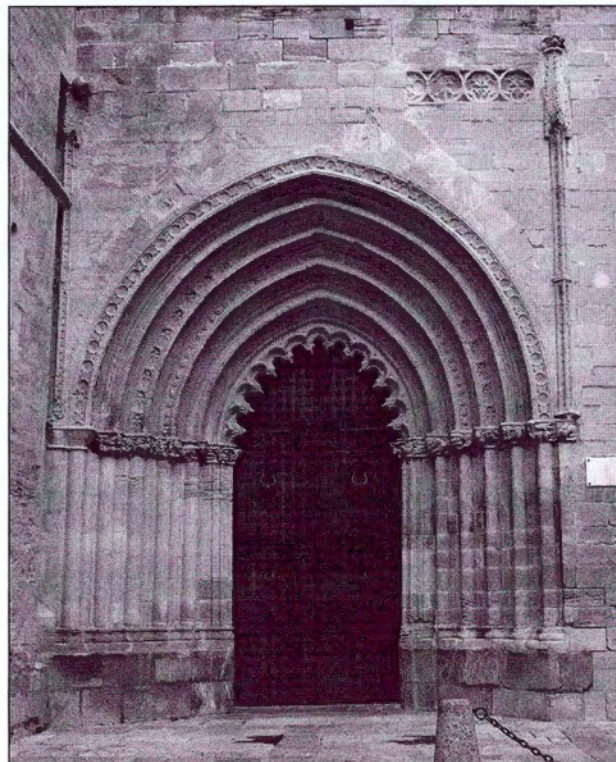


FIGURA 12: PORTA DE LES CADENES DE LA CATEDRAL DE SANTA MARIA D'ORIOLA

tanmateix, que hi hagué un gablet en el seu origen, fet que faria que aquesta porta no fos tant diferent a les que estem veient a València o Gandia. Quelcom més tardana és la porta del Loreto, ornada amb petites figures d'àngels músics sota diminuts dosserets que van inclinant-se amb l'arc. Aquí també una reforma del segle XVI, en concret de 1580, va eliminar el mainell i va posar al seu lloc una llinda classicista.<sup>62</sup>

La senzillesa és, doncs, la norma en la major part de les portes d'aquest segle. Els conjunts escultòrics no són gaire complexos, i si de cas podríem destacar el que resta de la portada de l'església major de la Cartoixa de Valdecris, dita de Nostra Senyora dels Àngels, on, sobre l'arc d'entrada, encara es poden distingir les figures, ara decapitades i molt malmeses, del Crist entronitzat al centre, i dues figures agenollades, suposem que de Maria i sant Joan Baptista, titulars de l'església, encabits en una ampla fornícula amb forma de

<sup>61</sup> Com la Mare de Déu de Montolivet (Nuria BLAYA (ed.), *Oriente en Occidente. Antiguos iconos valencianos*, València, 2000).

<sup>62</sup> Francisco Javier SÁNCHEZ PORTAS, «Catedral de Orihuela», a *La España Gótica. Valencia y Murcia*, Madrid, 1989, p. 531-537.

dosser de tela que podria recordar vagament les escultures de la Borgonya, i en concret d'una altra cartoixa, la de Champmol, vint anys anterior.<sup>63</sup>

També degué ser molt auster en quant a figuració l'accés principal de santa Maria de Castelló, obra de Miquel Garcia cap a la dècada de 1420, que va ser refet dins d'una façana totalment inventada, amb les mateixes pedres, després que es destruís el temple durant la Guerra Civil. Es tracta igualment en aquesta ocasió d'un gran arc atrompetat rematat per una traceria conopial i coronat per una cresteria de cercles amb formes flamígeres del gòtic tardà.<sup>64</sup> Tanmateix, curiosament sembla que a Castelló sí que hi va haver alguna discussió al voltant del «senyal de Salamó» que hi havia sobre l'anomenada «porta xiqua» que s'havia fet amb la darrera ampliació de l'església, de manera que el 23 de juny de 1420 els jurats de la vila van decidir «que sie desffeyt e que y sia mesa una ymatge de Santa Maria».<sup>65</sup> Potser la pervivència d'un important call o barri jueu a la vila de la Plana al llarg de quasi tot el segle XV faria més patent aquí l'aparent contradicció a uns habitants no gaire versats en subtiletes teològiques que justificaren la peculiar forma del rosetó.<sup>66</sup>

A la capital del regne, per la seva part, no resta més portada d'una església parroquial d'aquesta època que la dels peus de Sant Nicolau i Sant Pere Màrtir, desproveïda ara de les dues figures que, sobre mènsules, deuriem flanquejar-la, i que probablement serien les dels dos titulars més una Anunciació al centre (fig. 13). Coneixem perfectament la cronologia d'aquesta porta perquè conservem per un costat un llibre de fàbrica de l'església de l'any 1455, en què precisament l'obrer de la parròquia era el famós metge i lletraferit Jaume Roig, que va dur els comptes de l'ampliació cap als peus del temple i va indicar els parroquians que

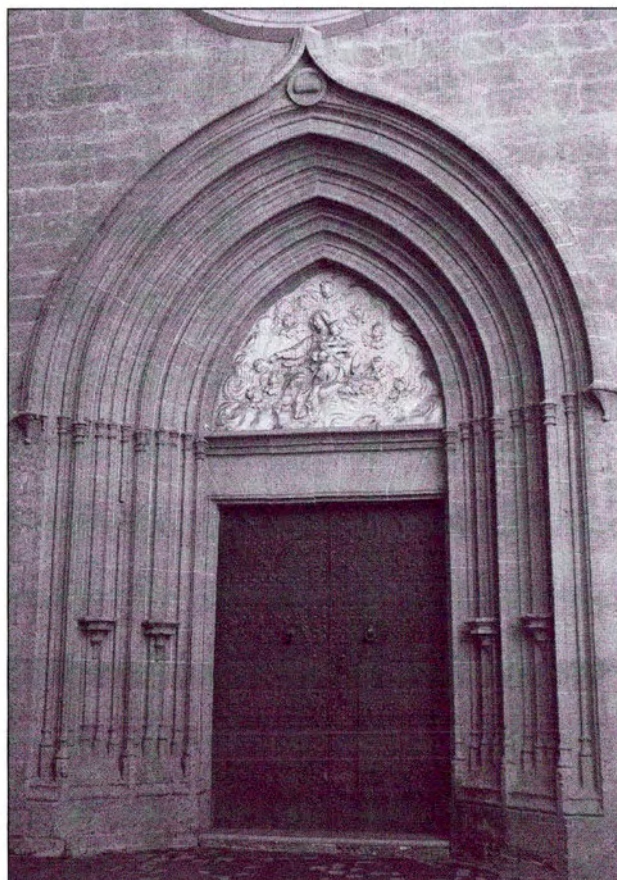


FIGURA 13: BERNAT DE RIUS. PORTA DELS PEUS DE L'ESGLÉSIA PARROQUIAL DE SANT NICOLAU I SANT PERE MÀRTIR DE VALÈNCIA

més diners van posar-hi, com el batlle general Berenguer Mercader; i perquè posteriorment he pogut trobar els documents de les compres dels materials per a la porta, ja en 1464, que en diuen que el mestre d'obres, i per tant l'autor de la portada, era un tal Bernat de Rius, que l'havia contractada a destall i cobrava periòdicament per ella cada dos dissabtes entre 10 i 20 lliures.<sup>67</sup> La seva obra és d'una austeritat absoluta, amb les archi-

<sup>63</sup> Josep Maria GÓMEZ I LOZANO, *La Cartuja de Vall de Crist y su Iglesia Mayor. Aproximación a su reconstrucción gráfica*, dins la col·lecció *Analecta Cartusiana*, 177, 2 vol., Salzburg-Villavieja, 2003. Sobre Champmol, vegeu Renate PROCHNO, *Die Kartause von Champmol: Grablege der burgundischen Herzöge 1364-1477*, Berlín, 2002.

<sup>64</sup> Manuel SANZ DE BREMOND BLASCO, «La iglesia arciprestal de Santa María de Castellón», *Butlletí de la Societat Castellonenca de Cultura*, vol. XIX (1944), p. 153-165; vol. XX (1944), p. 33-48 i 222-230; vol. XXI (1945), p. 196-204; vol. XXII (1946), p. 429-431; i vol. XXII (1947), p. 66-70, 137-142 i 301-311.

<sup>65</sup> Arxiu Municipal de Castelló (AMC), *Llibres de Consells*, 9, 23 de juny de 1420.

<sup>66</sup> Sobre la juevia de Castelló, José Ramón MAGDALENA NOMDEDEU, *La aljama de judíos de Castellón de la Plana en la Baja Edad Media*, Castelló de la Plana, 1978; i del mateix autor, *Three Jewish Communities in the Medieval Kingdom of Valencia: Burriana, Castellón de la Plana, Villarreal*, Jerusalem, 1990.

<sup>67</sup> Arxiu de Protocols del Patriarca de València (APPV), *Protocols de Mateu Eivissa*, 23.832, dissabte 3 i dissabte 24 de març de 1464. El Llibre de Fàbrica conservat va ser objecte d'una tesina de llicenciatura de Salvador GISBERT TRELIS, *El llibre de Fàbrica de Jaume Roig*, València, Universitat de València, 1978.

voltes nues i les primes columnetes dels muntants, i si de cas el que crida l'atenció és la representació que veiem sota la cúspide de l'arc conopial, un tros de carn sobre un plat, que en el llibre d'obres mateix s'explica que es va posar en record d'un miracle que suposadament va ocórrer al temple, on una dona molt devota de sant Pere Màrtir va parir un fetus sense forma humana, i el va portar a l'altar on el sacerdot deia missa, de manera que, en arribar a la comunió, i malgrat que havien passat moltes hores sense donar senyals de vida, trencant la tela en què estava embolicat, va sortir un nen «tan bell com un àngel».<sup>68</sup> Més enllà de la interpretació d'aquest miracle, i que coses semblants s'atribuïen a l'altre patró del temple, sant Nicolau, el fet de posar allò sobre la porta d'entrada no fa sinó recordar el que dèiem al principi, i és el fet que la portada devia ser l'accés a un món de meravelles, un món on tot és possible, i on es manifesta de forma especial la gràcia divina. El recordatori, més o menys llegendari, acomplia aquí aquesta funció d'una forma molt directa, molt propera a la sensibilitat del veïnatge d'aquesta parròquia.

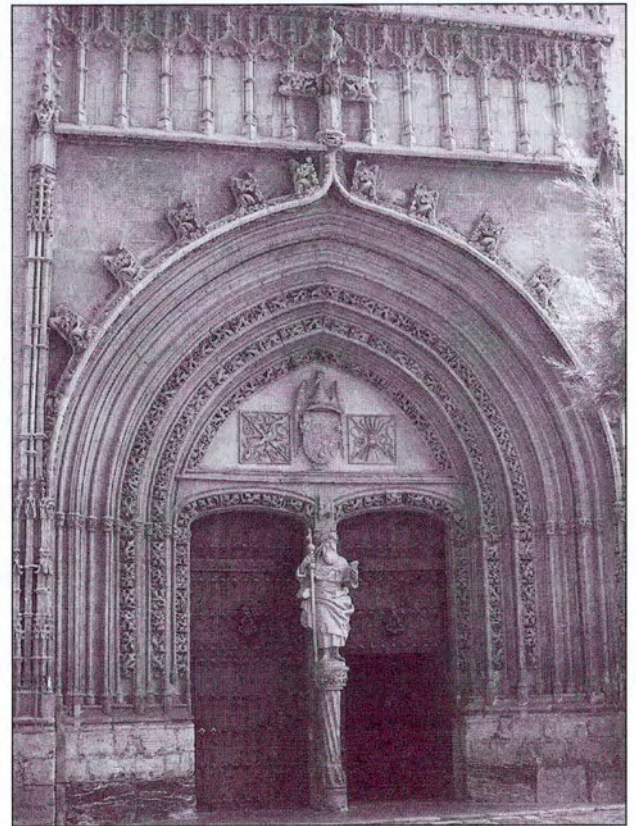


FIGURA 14: PORTA DE L'ESGLÉSIA DE SANTIAGO D'ORIOLA

#### Escuts, majòliques i cavalls. La varietat de solucions de la tardor del segle XV

La severitat decorativa d'aquesta centúria és una mica menys evident a la zona sud del regne, la més influïda per les veïnes formes del gòtic florit castellà, que es manifesta també a les esglésies, llavors castellanques, de Requena i Utiel. A Oriola, per exemple, es fa en les últimes dècades del segle l'església de Santiago (fig. 14), un sant de molt més predicament a la Corona de Castella que a la d'Aragó i que, inspirant-se en formes com la portada de la catedral de Múrcia, disposa un ample arc atrompetat i coronat per un arc conopial rematat per una creu decorada amb formes vegetals que no és gaire diferent a la porta posterior de la Llotja de València.<sup>69</sup> En canvi, és molt més flamígera i més

«castellana» la galeria d'arquets conopials que corona la façana. Destaca, a més, la rotunda imatge del Santiago pelegrí que apareix al mainell, encara que l'actual és una còpia posterior a la Guerra Civil, la qual recorda que aquest temple era de l'orde del mateix nom; i també la importància que es dona a l'heràldica reial, que ocupa tot el timpà amb l'escut sostingut per l'àguila i el jou –amb el *tanto monta*– i les fletxes de la parella reial, símbol del fet que aquí van celebrar corts els monarques el 1488 i que l'església ostentava la seva protecció. I recordem que, al contrari del que se sol dir, el jou és el símbol de Ferran i les fletxes d'Isabel, perquè en l'emblemàtica cavalleresca el més normal era agafar per a l'emblema propi el nom de la persona amada.<sup>70</sup> L'heràldica serà de fet un dels temes fa-

<sup>68</sup> El mateix Roig al seu llibre de comptes es fa ressò d'aquesta història (S. GISBERT, *Op. cit.*, p. LIX-LXI). Posteriorment, la tradició ha canviat aquest sant per l'altre, Sant Nicolau.

<sup>69</sup> Francisco Javier SÁNCHEZ PORTAS, «Iglesia de Santiago», a *La España gòtica. Valencia y Murcia*, Madrid, 1989, p. 542-544. La riquesa d'aquesta «encomienda» de l'orde de Santiago va ser provada per l'estudi de Miguel RODRÍGUEZ LLOPIS, «Propiedades y rentas de la Orden de Santiago en Orihuela durante la Baja Edad Media», *Anales de la Universidad de Alicante. Historia Medieval*, núm. 12 (1999), p. 237-248.

<sup>70</sup> Sagrario LÓPEZ POZA, «Empresas o divisas de Isabel de Castilla y Fernando de Aragón (los Reyes Católicos)», *Janus*, núm. 1 (2012), p. 1-38.

vorits de les portades d'aquestes dates al voltant de 1500. Així, quan es va fer la de l'església de Sant Martí de Callosa de Segura, un temple ja renaixentista però amb portalada gòtica, els escuts de Carles V i de la mateixa vila en aquest cas hi foren ben presents, com a símbols del desig de la vila de segregarse del terme d'Oriola. De fet, l'església, al contrari del que era habitual, va començar la seva edificació pels peus, per tal de tenir enllestida el més aviat possible aquesta portada i demostrar així el seu interès en aconseguir el reconeixement com a municipi independent.<sup>71</sup>

Els missatges de l'heràldica, sublimats en tot aquest període del final de l'Edat Mitjana, van ser sobretot una obsessió de les famílies que precisament tenien uns orígens més recents i volien d'alguna manera reivindicar la seva ascendència i imitar els models de comportament de la noblesa més arrelada. Els escuts començaren així a fer-se cada vegada més grans en les portalades del palau, així com els lemes i missatges més o menys codificats, propis de la cultura cavalleresca. El desaparegut palau dels Sorells, a València, la porta principal del qual es troba ara a la Galeria Parmeggiani de Reggio Emilia, presenta entre l'arc carpanel de la porta, i el conopial que el corona, l'escut dels Sorell-Aguiló amb un elm per sobre, i per damunt de l'al·fiç que el rodeja, la llegenda en castellà «lo que tenemos fallece y el bien obrar no fenece» sobre dos feixos de blat, símbol de la prosperitat d'aquesta família enriquida a finals del XV i que acabava d'arribar a la noblesa quan va ordenar la construcció d'aquest palau i la refacció del que hi havia al seu senyoriu que acabaven de comprar, el que encara es diu Albalat dels Sorells. Dins del palau, de fet, hi havia una altra portada important a l'entrada de la capella privada, avui conservada al Louvre, el qual la va comprar quan es va incendiar el palau el 1878. El tema torna en aquest cas a ser religiós, com és lògic, i representa l'Anunciació amb els dos protagonistes als costats de la gran creu

florejada que remata la porta. Atribuïda a Pere Compte, aquesta porta conserva part de la policromia, i dos nus d'aparença també heràldica amb filacteris que contenen el lema *ipsa me consolata sunt* (em donaran consol). El bust d'un altre àngel se situa aquí sota la cimera de l'arc conopial i sembla rebre aquells que entraven a orar a la capella.<sup>72</sup>

Els àngels són, de fet, una temàtica recurrent de les portades gòtiques valencianes i, com ja hem vist, els àngels músics especialment, que solien compondre un cor que lloava Déu i marcava l'inici del lloc en el qual tothom devia fer el mateix que ells. Així ho podem veure també en la capella de l'Hospital Major de Pobres de Xàtiva. La portada que entra directament a la capella des del carrer és la més antiga de l'edifici. En ella, com és habitual en aquesta època, dos grans pinacles emmarquen la porta i sobre l'arc conopial se situen sis àngels tocant diversos instruments, més un setè que sosté l'emblema de la Verge, un escut amb una M, mentre a dalt una Mare de Déu amb el Nen dins d'una fornícula és flanquejada per altres quatre àngels, dos dels quals són en realitat minúscules mènsules (fig. 15). Es conserva part del blau i el roig de la policromia, resta del que deuria ser un esclat de colors al carrer medieval, que segons José Luis Navarro podria ser el de la Corretgeria, i no la plaça actual, i haver estat traslladat posteriorment, però sobretot el que hi veiem és un autèntic concert que solemnitza l'entrada al petit temple de l'hospital, una recepció a la dimensió celestial, presidida pel Nen Jesús i sa Mare. Es tracta d'una porta excepcional dins de l'ambient valencià, en la qual els àngels estan en realitat substituint les habituals cardines de les portes de l'època, cosa que només troba paral·lelismes en algunes esglésies de Nàpols, com la porta central de la mateixa catedral.<sup>73</sup>

Un poc més tard, entre 1500 i 1507, es va fer la nova portada dels peus de la col·legiata de Gandia, atribuïda a Pere Compte i on, de la mateixa manera

<sup>71</sup> Antonio BALLESTER RUIZ, «La insigne arciportal iglesia de San Martín, de Callosa de Segura», *Archivo de Arte Valenciano*, núm. 47 (1976), p. 84-86.

<sup>72</sup> Sobre el palau i aquestes portades, vegeu: Federico Javier IBORRA BERNAD i Arturo ZARAGOZÀ CATALÁN, «El palacio de mosén Sorell en Valencia», a Eduard MIRA i Arturo ZARAGOZÀ (ed.), *Una arquitectura gòtica mediterrànea*, València, 2003, vol. 2, p. 205-216; i sobre el construït a Albalat dels Sorells, Mateu RODRIGO LIZONDO, «Els senyors medievals d'Albalat dels Sorells i la construcció del castell. Nota cronològica», *Saitabi*, núm. 59 (2009), p. 37-69.

<sup>73</sup> José Luis NAVARRO, «Portada Gòtica del Hospital de Xàtiva», a Ximo COMPANYY, Vicent PONS i Joan ALIAGA (ed.), *Catálogo de la Exposición La Llum de les Imatges. Lux Mundi, Xàtiva 2007*, València, 2007, p. 282-284. Sobre la catedral de Nàpols, Ersilia CARELLI i Stephano de MARTINO, *Santa Maria Donnaregina in Napoli*, Nàpols, 1975.



FIGURA 15: PORTADA DE LA CAPELLA DE L'HOSPITAL MAJOR DE POBRES DE XÀTIVA. DETALL DEL TIMPÀ

que a Xàtiva, l'escultura exempta tenia un gran protagonisme, amb una Mare de Déu sobre el mainell, sant Pere i sant Pau als costats, i dalt un Déu Pare entre figures més petites de sant Miquel i sant Rafael. Les monumentals figures s'atribuïen a Damia Forment, encara que van ser destruïdes durant la guerra i substituïdes no fa molt per rèpliques. Presenten certes semblances amb l'escultura flamenca coetània, però no serien un cas aïllat, ja que, per exemple, la desapareguda capella dels Borja de la col·legiata de Xàtiva mostrava també interessants elements escultòrics, conservats en part, de manera que el patrocini d'aquesta important nissaga degué ser clau per a la pervivència d'una escultura monumental, i aquí s'exposa una vegada més amb el seu escut i el de la família Enríquez, a la qual pertanyia la duquessa Maria, vídua de Joan de Borja, que va patrocinar la porta.<sup>74</sup>



FIGURA 16: PORTA PRINCIPAL DEL MONESTIR DE LA TRINITAT DE VALÈNCIA (LA PEÇA CERÀMICA ORIGINAL ARA AL MUSEU DE CERÀMICA I ARTS SUMPTUÀRIES GONZÁLEZ MARTÍ).

Semblant paper protagonista de la Mare de Déu presenta l'entrada al temple del monestir de la Trinitat de València, un convent de clarisses de clausura. Tornat a fundar per la reina Maria de Castella, esposa d'Alfons el Magnànim, sobre un antic convent masculí dels trinitaris, era aquest un cenobi on solien professar dones de les famílies més nobles i riques del regne, inclosa una filla bastarda de Ferran el Catòlic, o la celebèrrima sor Isabel de Villena, que va ser abadessa i va escriure-hi el seu famós *Vita Christi*.<sup>75</sup> Directament relacionada amb aquesta riquesa i amb la notorietat d'aquestes dones és el recurs a un sistema decoratiu d'importació per a la porta, que suposava una radical novetat en l'ambient del gòtic valencià: es tracta de l'encastat d'un medalló de ceràmica vi-

<sup>74</sup> Ximo COMPANYY i Vicent PELLICER, «Les empreses artístiques de Roderic de Borja a Gandia i València», a Josep Antoni GISBERT (ed.), *Sucre & Borja. La canyamel dels Ducs*, Alacant, 2000, p. 229-249.

<sup>75</sup> Daniel BENITO GOERLICH, *El Real Monasterio de la Santísima Trinidad de Valencia: historia y arte*, València, 2008 (2<sup>a</sup> edició).



FIGURA 17: PIETER VAN BECKERE. CONJUNT DE SANT MARTÍ I EL POBRE DE LA PORTADA DE L'ESGLÉSIA PARROQUIAL DE SANT MARTÍ I SANT ANTONI ABAT DE VALÈNCIA

driada directament importat de Florència, que segueix les formes de la molt preuada manufactura dels della Robbia, encara que els especialistes afirmen que més bé seria una obra d'una altra família de continuadors i competidors a la ciutat de l'Arno: els Buglioni (fig. 16). Una tradició antiga diu que va ser el mateix Alfons el Magnànim qui va enviar aquest *tondo* des d'Itàlia com a present per a la seva dona. És fàcil que això no sigui més que una llegenda, perquè actualment els conservadors del museu on es conserva actualment l'original, el de Ceràmica i Arts Sumptuàries «González Martí», el situen més aviat cap a 1510.<sup>76</sup> Però encara en aquesta data el ric i exclusiu convent feia present a València, en una porta pensada segons els canons vigents a la ciutat i al seu regne en aquesta època –amb els pinacles en posició obliqua als costats, l'arc conopial i els florons de remat–, una tècnica decorativa que rarament es podia veure llavors fora d'Itàlia, i que tractava, a través

de la terracota acolorida, d'unir el relleu i la pintura. Com en les primeres obres, es feia compatible en una portada valenciana una estructura arquitectònica feta prèviament amb una peça figurativa afegida més tard, que a més en aquest cas estava buscant clarament l'impacte de la novetat, lligat al patrocini reial que sempre volia estar al capdavant en tot allò que fos innovació estètica.

La competitivitat de l'alta societat valenciana de finals del segle XV estaria darrere d'aquesta ànsia de novetat, com ho estava també una altra agosarada aposta per a una altra portalada de la capital del regne: l'exposició d'un gran conjunt escultòric de bronze sobre la porta de l'església parroquial de sant Martí, el 1495 (fig. 17).<sup>77</sup> Encarregat per un parroquià acabat, Vicent Penarroja, noble i cavaller de l'orde de Santiago pertanyent a una família que posseïa capella a l'interior del temple des de 1438, el conjunt, que inclou sant Martí a cavall tallant la capa i compar-

<sup>76</sup> Museu de Ceràmica i Arts Sumptuàries González Martí, fitxa d'inventari CE1/01523, consultada a <<http://ceres.mcu.es/pages>> l'1 de novembre de 2015.

<sup>77</sup> Fernando PINGARRÓN-ESAÍN SECO, «El grupo ecuestre de san Martín en la parroquia valenciana de su nombre», *Ars Longa*, núm. 18 (2009), p. 91-107.

tint-la amb el pobre que es troba darrere d'ell, va ser fos en alguna ciutat de Flandes, encara que, com va subratllar Joaquín Yarza, aquestes enormes estàtues eqüestres de bronze només es podien veure per aquelles dates a Itàlia, amb la qual cosa seria possible que el disseny original vingués d'allí, i que l'operació es fes als Països Baixos per mà d'un tal Pieter van Beckere.<sup>78</sup> El cas és que aquest monumental conjunt, que costà ni més ni menys que 7.133 sous, com el preu de sis o set cases a la ciutat, presidiria la portada de l'església, per sobre de dues estàtues —aquestes tradicionals de pedra— de santa Elena i sant Antoni abat que hi hauria sobre dos pedestals situats als muntants de la porta. Aquell conjunt, en una porta atrompetada que deuria ser bastant profunda per acollir l'estàtua de bronze dins d'un timpà en arc apuntat per sota del rosetó, va ser profundament transformat en el segle XVIII per fer un immafront barroc. Amb tot, el sant Martí amb el seu cavall continua allà dalt, i segueix impactant el vianant com segurament va voler el seu patrocinador i els obrers de la parròquia, que rivalitzaven entre altres amb la molt propera i rica església de Santa Caterina, mostrant a la portada un programa escultòric com mai no s'havia vist cap a la ciutat.

\* \* \*

Així doncs, el que veiem al llarg dels últims segles de l'Edat Mitjana a les esglésies valencianes és com a la funció inicial de la porta del temple com a accés a la Casa de Déu, com una mena d'anunci del regne dels cels, es va afegir amb el temps una valoració intrínseca de la façana, com a element ben visible dins del conjunt urbà. Era, per tant, un espai perfecte per emetre missatges que arribaren fàcilment a tothom, i no sols els pròpiament religiosos, sinó que, amb ells, es filtrava més o menys subliminalment una informació de gran importància social, sovint relacionada amb la figura de qui havia patrocinat l'obra. Ja fos a través de l'heràldica, del sant epònim, o simplement de la novetat tècnica o estètica que aportava la figuració de la façana, s'estava demostrant el poder, la riquesa, la cultura i la pietat del comitent, de sobres conegut per tots en l'àmbit local, i allò va ser, d'alguna manera, la força motriu de les innovacions artístiques en aquests espais tan importants, autèntica «pantalla publicitària» de persones i llinatges en aquells segles. En part també per això, i per les mateixes limitacions artístiques dels mestres, o econòmiques dels patrocinadors, les portalades valencianes del gòtic van ser alhora una realitat dinàmica, sotmesa sovint a canvis, a afegiments i a reformes que en molts casos han esborrat la mateixa porta gòtica per substituir-la per una altra posterior, però que en si mateixos són fenòmens força interessants per tal de comprendre històricament el nostre patrimoni i d'integrar-lo en la nostra consciència com a poble.

<sup>78</sup> Joaquín YARZA LUACES, «Tendencias del arte en la Corona de Aragón c. 1500. Movilidad de los artistas», a Rafael NARBONA (ed.), *XVIII Congrés d'Història de la Corona d'Aragó, València 2004*, vol. 2, València, 2005, p. 1.611-1.647, especialment p. 1.617.