

EL PROYECTO DE LA PORTALADA MAJOR DE LA CATEDRAL DE BARCELONA. EL MESTRE CARLÍ I EL SEU ENTORN PROFESSIONAL



JOAN VALERO MOLINA
AAR-IEC

RESUM

El projecte de portada major de la catedral de Barcelona, realitzat per l'arquitecte normand Carlí Vautier el 1408, mai arribà a materialitzar-se, però el dibuix, que es pot equiparar als grans dissenys arquitectònics del gòtic europeu que conservem, resulta molt explícit sobre les fonts (formals, figuratives, etc.) del mestre. En aquest estudi s'analitza el projecte de Carlí en el context de les obres de la catedral, la seva estructura formal, la carrera de l'artífex i el seu entorn professional més immediat.

PARAULES CLAU: Carlí Vautier, catedral de Barcelona, dibuix d'arquitectura, Raulí Vautier

ABSTRACT

The main portal project of the cathedral of Barcelona, carried out by the Norman architect Carlí Vautier in 1408, never came to materialize, but the drawing, which can be compared to the great gothic architectural designs preserved, is very explicit about the sources (formal, figurative, etc.) of the master. In this study, Carlí's project is analyzed in the context of the construction of the cathedral, its formal structure, the career of the architect and his immediate professional environment.

KEYWORDS: Carlí Vautier, cathedral of Barcelona, architectural design, Raulí Vautier

La portalada gòtica més monumental de la Corona d'Aragó no ha arribat a existir mai. Si més no, a existir físicament, ja que va prendre forma en uns pergamins que, per bé que mutilats, encara avui poden ser admirats (fig. 1). Aquesta feliç circumstància, i el fet que a partir de la documentació es poden conèixer els elements essencials del projecte (la cronologia, el cost de l'encàrrec, els noms de l'autor i del seu ajudant) fan de la nonada portalada gòtica de la catedral de Barcelona un tema molt atractiu, susceptible de ser abordat des de perspectives ben diverses.

L'existència del document gràfic restà ignorada pels diversos estudiosos que s'ocuparen de la catedral fins a l'edició del segon volum dedicat a Barcelona de la sèrie *Recuerdos y bellezas de España* (1848), on Pau Piferrer feia la primera menció explícita del dibuix –en aquell moment d'autor encara desconegut– i en duia a terme una detalladíssima descripció.¹ En canvi, del text del primer volum, publicat l'any 1839, sembla desprendre's que Piferrer encara no tenia constància de l'exis-

¹ Pau PIFERRER i Francesc PARCERISSA, *Recuerdos y bellezas de España. Principado de Cataluña*, vol. II, Barcelona, 1848, p. 198-205.

tència de la traça, tot i que hi llegim un comentari que, segons com es vulgui interpretar, podria indicar el contrari:

«Nada en el frontis convida a entrar en el santuario; ni una sencilla fachada, ni una sola esculpida puerta realzan aquella parte, y en su lugar una sencilla y desigual pared ostenta su fea desnudez para mengua de una ciudad que se titula amante y protectora de las bellas artes. ¡No haber en el espacio de tantos siglos pensado en concluir el frontispicio de tan bella fábrica, no haber puesto en ejecución los planes que ya dejó trazados el Arquitecto gótico...».²

Sembla, en tot cas, que si l'autor hagués tingut realment el disseny a les seves mans n'hauria fet una menció més explícita.

Segons apunta Joan Bassegoda, la descoberta s'hauria dut a terme el setembre de l'any 1843 quan, en plena revolta de la Jamància, es regiraria l'arxiu de la catedral.³ Pocs mesos després arribà una còpia del dibuix a París, segons recollia la *Revue Générale de l'Architecture et des Travaux Publics*.⁴

La recerca a l'arxiu de la catedral duta a terme per Francesc Carreras Candi –materialitzada en dos treballs fonamentals sobre les obres de la seu barcelonina–⁵ i mossèn Josep Mas,⁶ revelà la identitat de l'autor del dibuix, el mestre Carlí, i el seu origen francès.⁷ La documentació relativa a la intervenció de Carlí i el seu ajudant Jani –és a dir, els pagaments corresponents als gairebé tres mesos en què treballaren en el projecte– va ser publicada íntegrament per Maria Rosa Terés en un article dedicat a les obres de la catedral a principis del segle xv.⁸ Per una altra banda, el dibuix formà part d'una exposició dedicada a la façana neogòtica de la catedral el 1968, i uns anys després el catàleg de l'exposició *Thesaurus* n'incorporà una breu fitxa de Joan Bassegoda; aquest mateix autor també s'ocupà del projecte gòtic de forma més tangencial en un treball centrat en la façana vuitcentista.⁹ Entre les darreres aportacions significatives cal remarcar la de Caterina Argilés sobre l'activitat de Carlí a Catalunya, concretament l'apartat que dedica a la breu estada a Barcelona, així com la de Francesc Caballé, el qual torna a transcriure els registres documentals; ambdós autors desfan una confusió terminològica, assumida fins

² Pau PIFERRER i Francesc PARCERISSA, *Recuerdos y bellezas de España. Principado de Cataluña*, vol. I, Barcelona, 1839, p. 44.

³ Joan BASSEGODA NONELL, *Els treballs i les hores a la catedral de Barcelona*, Barcelona, 1995, p. 18.

⁴ *Revue Générale de l'Architecture et des Travaux Publics*, vol. V (1844), col. 286: «Le dessin original de ce projet, que l'on croyait perdu, a été retrouvé pendant les derniers troubles dans les archives de l'Archevêché».

⁵ Francesc CARRERAS CANDI, «Lo Palau Reyal y la obra de la Seu, regnant Martí I», a *Homenatge a la memòria del rei Martí*, Barcelona, s.a., p. 137-152; Francesc CARRERAS CANDI, «Les obres de la catedral de Barcelona», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras*, vol. VII (1913-1914), p. 148.

⁶ Josep MAS, «Notes sobre antics pintors a Catalunya», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras*, vol. VI (1913-1914), p. 253.

⁷ El cognom i la ciutat d'origen són desvetllats per documents posteriors, corresponents al període lleidatà de Carlí: els Llibres d'Obra l'anomenen Carlí Galter o Gauter, i per una altra banda, un text datat a 20 de gener de 1413 precisa que era originari de Rouen: Caterina ARGILÉS I ALUJA, «L'activitat laboral a la Seu entre 1395 i 1410 a través dels Llibres d'Obra», a *Congrés de la Seu Vella de Lleida. Actes*, Lleida, 1991, p. 235. Cal parar atenció a la grafia exacta del cognom, on necessàriament s'han de tenir en compte les diverses citacions al seu germà Raulí, del qual parlarem més endavant. Com ja s'ha apuntat, el cognom de Carlí només apareix a Lleida, com a Gauter i Galter, i potser també a València (com a Gualter) en el cas –que també tractarem en el seu moment– que l'artífex mencionat s'identifiqui amb ell. Per contra, es presenta una variabilitat més àmplia per al cas de Raulí: a Lleida també és esmentat com a Gauter i Gautier, però, en canvi, a Perpinyà el trobem com a Valter i Vauter, a Girona *Vautieri*, a Castelló d'Empúries *Vauteri*, i a Barcelona Gauter, Galter, Gualter, Guanter, Vaulter i *Vauteri*. El fet que a Normandia aparegui un pedrer anomenat Raoul Vautier el 1392 ens fa decantar finalment per aquest darrer cognom.

⁸ Maria Rosa TERÉS I TOMÀS, «Obres del segle xv a la catedral de Barcelona. La construcció de l'antiga sala capitular», *Lambard. Estudis d'Art Medieval*, vol. VI (1994), p. 407-408. Posteriorment, el text ha estat reproduït una altra vegada a: Maria Rosa MANOTE i Maria Rosa TERÉS, «Introducció», a Antoni PLADEVALL i FONT (dir.), *L'Art Gòtic a Catalunya. Escultura II. De la plenitud a les darreres influències foranes*, Barcelona, 2007, p. 17.

⁹ Adolf FLORENSA, *Catálogo de la exposición: la fachada de la catedral*, Barcelona, 1968; Joan BASSEGODA I NONELL, «Mestre Carlí», a *Thesaurus/estudis. L'Art als Bisbats de Catalunya 1000/1800*, Barcelona, 1986, p. 171-173; Joan BASSEGODA NONELL, «La Façana major de la seu de Barcelona», *Lambard. Estudis d'Art Medieval*, vol. IX (1997), p. 175-205. També se li dedica un brevíssim espai al catàleg de *Millennium*: Àngel FABREGA, «Projecte del portal major de la catedral de Barcelona», a *Millennium*, Barcelona, 1989, p. 407.

aleshores, quan distingeixen i separen el projecte de façana gòtica del de la portada monumental.¹⁰ També Marià Carbonell hi para atenció, en el marc de dos estudis sobre l'arquitectura del 1400 i l'arquitectura tardogòtica catalana respectivament; són mencions breus, però interessants, perquè incideixen en la singularitat de la decoració —que, amb tot, l'autor considera quelcom antiquada— i en els referents de la catedral de Rouen.¹¹ D'altra banda, Antoni Conejo desdibuixa el paper que hauria tingut el dibuix de Carlí en la introducció del gòtic flamíger, considerant que el disseny de les traceries és «més aviat obsolet».¹²

La més recent contribució, a càrrec d'Àngel Menargues, se centra principalment en l'anàlisi tècnica del procés de realització del dibuix arquitectònic.¹³

Aquestes citacions demostren que, malgrat que la historiografia local no ha deixat de fixar l'atenció en el dibuix, ho ha fet més per apuntar la seva mera existència que no pas per aprofundir en totes les implicacions de diferent caire que comporta. Així mateix, es constata a l'ensem una pre-

ocupant manca de visibilitat en la bibliografia forana, una clara demostració que el document no ha rebut l'atenció que mereix per la seva excepcionalitat. Només podem citar, com a excepcions, el treball de Menargues, i una tesi presentada a la Universitat de Columbia l'any 2007, llastada per una orientació extremadament especulativa i per una incorrecta lectura de la peça original.¹⁴

Resulta especialment dolorosa l'absència del dibuix en el catàleg *Les Bâtitseurs des cathédrales gothiques*, on ni tan sols és esmentat;¹⁵ dolorosa, perquè aquesta imprescindible obra de referència reuneix un gran nombre de dissenys arquitectònics del gòtic europeu, completament equiparables al del mestre Carlí. Per una altra banda, en un article de Linda E. Neagley dedicat a Carlí i els seus possibles referents a Rouen, la seva ciutat d'origen, no apareix cap esment al dibuix barceloní.¹⁶

Aquestes notables carències han impulsat l'elaboració del present estudi, articulad a l'entorn de quatre eixos: en primer lloc, la situació del projecte de Carlí dins del context de les obres de la catedral; en segon lloc, l'anàlisi formal de l'obra,

¹⁰ Caterina ARGILÉS I ALUJA, «Maestro Carlín en Cataluña», a *La Catedral Gótica. Magna Hispalensis: los primeros años*, Sevilla, 2008, p. 61-87; Francesc CABALLÉ, «La façana major gòtica de la catedral de Barcelona», a Pilar GIRÁLDEZ i Màrius VENDRELL (ed.), *El gòtic meridional català: cases, esglésies i palaus*, Barcelona, 2009, p. 91-101.

¹¹ Marià CARBONELL I BUADES, «De Marc Safont a Antoni Carbonell: la pervivència de la arquitectura gòtica en Catalunya», *Artigrama*, núm. 23 (2008), p. 117-118; Marià CARBONELL I BUADES, «Consuetud i canvi en l'arquitectura del Principat de Catalunya a l'entorn de 1400», a *Catalunya 1400. El Gòtic Internacional*, Barcelona, 2012, p. 104.

¹² Antoni CONEJO DA PENA, «Exordis de les formes flamejants en el gòtic català: un problema irritant», a Maria Rosa TERÉS (ed.), *Catalunya i l'Europa septentrional a l'entorn de 1400*, Roma, 2016, p. 250-251. Eu un altre estudi, aquest mateix autor també cita el projecte, en el context de les traces o dissenys arquitectònics del gòtic català (Antoni CONEJO DA PENA, «Fer pintar un patró de l'obra. Algunas consideraciones sobre las trazas en la arquitectura gòtica catalana», a Enrique RABASA DÍAZ, Ana LÓPEZ MOZO i Miguel Àngel ALONSO RODRÍGUEZ (ed.), *Obra Congrua*, Madrid, 2017, p. 188-190). Una breu ressenya del disseny també ha estat inclosa en un llibre acabat de publicar: Lino CABEZAS GELABERT, «Proyecto para la portada de la catedral de Barcelona», a Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ (ed. i coord.), *Trazas, muestras y modelos de tradición gòtica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI*, Madrid, 2019, p. 110-112. Agraeixo a Javier Ibáñez que m'hagi fet arribar la informació sobre la fitxa del catàleg.

¹³ Àngel MENARGUES I RAJADELL, «Der Aufriss des Baumeisters Carlí aus dem Jahr 1408 für das Hauptportal der Kathedrale von Barcelona», a Stephan ALBRECHT, Stefan BREITLING i Rainer DREWELLO (ed.), *Das Kirchenportal in Mittelalter*, Petersberg, 2019, p. 70-81.

¹⁴ Amity Nichols LAW, *Generating Identity through Plan and Architecture: Barcelona Cathedral, Gothic Drawing and the Crown of Aragon*, Tesi doctoral, Columbia University, 2007. L'autora elabora improvades (i improbables) afirmacions sobre nombroses qüestions, com la procedència immediata de Carlí, les relacions laborals que hauria establert amb destacats escultors catalans, i les influències que hauria exercit en aquests. Així mateix, no atina a definir correctament la identitat de diversos apòstols del dibuix, veient, entre altres, en sant Joan Evangelista una Verge de l'Anunciació, i confonent el barbat sant Andreu amb santa Eulàlia (!).

¹⁵ Roland RECHT (ed.), *Les Bâtitseurs des cathédrales gothiques*, Estrasbourg, 1989.

¹⁶ Linda E. NEAGLEY, «Maestre Carlin and "Proto" Flamboyant Architecture of Rouen (c. 1380-1430)», a *La Piedra Postera (1). Simposium Internacional sobre la catedral de Sevilla en el contexto del gòtic final*, Sevilla, 2007, p. 47-60. Neagley analitza alguns testimonis ornamentals de finals del segle XIV i inicis del XV, que qualifica com a protoflamígers, els quals es troben en edificis de Rouen (Saint-Ouen i la catedral), amb la finalitat de cercar la petja que podien haver deixat en el mestre Carlí en la seva darrera etapa, a la catedral de Sevilla. Però la mirada d'aquesta autora no va més enllà d'aquestes obres citades, i no fa cap comparació amb els sectors de la seu sevillana que s'edificaren durant el mestratge del normand, o amb posterioritat seguint les seves directrius.

amb la recerca dels referents anteriors i possibles projeccions posteriors, tant de la seva arquitectura com de les escultures; en tercer lloc, l'emplaçament del dibuix en el context de la interessant carrera del seu artífex; i en quart lloc, una mirada a l'entorn professional de l'arquitecte, on trobarem aprenents, ajudants i altres mestres, alguns dels quals arribaran a assolir una gran notorietat en el camp artístic.

El projecte de Carlí i les obres de la catedral de Barcelona

No es poden entendre les circumstàncies que mogueren el capítol a encarregar el projecte del portal major l'any 1408 sense tenir una visió de conjunt de l'estat de les obres de la catedral en aquell precís moment i de la seva evolució des d'una perspectiva cronològica més àmplia, compresa des dels darrers anys del segle XIV fins a l'acabament de l'església, cap a la dècada dels 30 del segle XV. La seqüència dels treballs constructius a la seu durant aquest temps, malgrat no seguir una estricta continuïtat espacial (no s'anaven aixecant ordenadament espais adjacents), es regia segons uns paràmetres força coherents. Cap a l'any 1393 s'aturà la construcció de la catedral, amb motiu del projecte del cadirat del cor, una empresa tan costosa que monopolitzà durant uns anys els fons destinats a l'obra.¹⁷ En aquell moment faltaven per aixecar els dos darrers trams de la nau central (amb el cimbori al mig), els trams de les naus laterals corresponents, les dues darreres capelles de cada costat, les capelles dels peus i, evidentment, la façana.¹⁸

Quan es va acabar el cadirat, cap a 1400, es procedí a la represa de les obres arquitectòniques, tot i que sembla que no es va arribar a recuperar un ritme dinàmic fins a un parell d'anys més tard; si més no, així es pot interpretar a partir de les anotacions dels Llibres d'Obra. Curiosament, abans que aparegui qualsevol menció a les quatre cape-

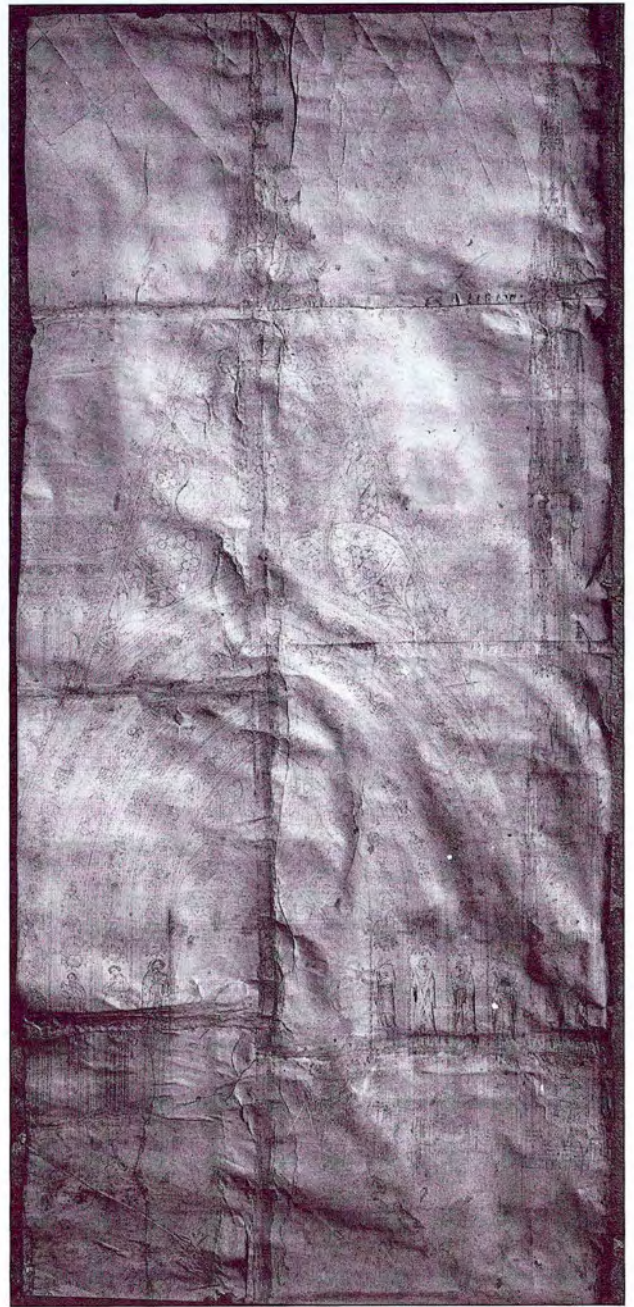


FIGURA 1: PROJECTE DE PORTADA DEL MESTRE CARLÍ, 1408, CATEDRAL DE BARCELONA (FOTO: ARXIU MAS)

¹⁷ Per a un seguiment de les obres del cadirat i la transcripció completa de la documentació: Maria Rosa TERÉS I TOMÀS, *Pereça Anglada. Introducció de l'estil internacional en l'escultura catalana*, Barcelona, 1987, p. 22 i s.

¹⁸ Pel que fa al claustre, ja s'havien acabat les capelles de dues de les ales (l'ala adjacent a l'església i la de la porta de la Pietat). Mancaven les galeries i les estances de l'ala occidental que havien d'arribar fins a la capella de les Verges: la sala capitular, la llibreria i el refetor. Sobre les obres en aquest sector: Joan VALERO MOLINA, «Acotacions cronològiques i nous mestres a l'obra del claustre de la catedral», *D'Art*, núm. 19 (1993), p. 29-41.

lles laterals que encara no s'havien aixecat, el juliol de 1402 se cita la intervenció del mestre major Arnau Bargués per *levar* motlles i traçar *la obra del front de la dita seu*, amb l'ajut de l'escultor Francesc Marata; dos mesos després ja hi ha picapedrers dedicats a *picar en la obra del front de la seu*.¹⁹ En principi podria sorprendre el fet que es plantegés edificar la façana quan encara restaven parts importants de l'edifici per aixecar,²⁰ però si llegim amb atenció els Llibres d'Obra constatarem que en realitat la feina important que es dugué a terme va ser la de planificar i projectar, fer el plànol i realitzar motlles, una tasca que requeria necessàriament una certa previsió i que no tenia per què ser executada materialment amb immediatesa. Per una altra banda, el treball dels piquers en l'obra del front és quantitativament massa exigü per suposar que s'aixecava la façana; més aviat podríem pensar que s'estaven posant els fonaments, i d'aquesta manera es tancaria el mur perimetral i es definirien els contorns de l'edifici pendants d'acabament. No podem oblidar que encara persistirien en peu murs i voltes de l'antiga seu romànica fins ben entrada la tercera dècada del segle XV.

Tal com han precisat encertadament Caterina Argilés i Xavier Caballé, és necessari distingir aquests treballs al front, és a dir a la façana, del projecte de Carlí, centrat en la portalada major, un element independent i afegit al mur de la façana.²¹

Cap a 1404, els esforços es comencen a centrar a la sala capitular. El 28 de juny s'adquirien tres pergamins per fer la mostra de l'obra del capítol.²² Possiblement aquest espai es concebé de manera

global, però el procés de la seva execució seguí una línia progressiva i s'inicià per la capella, els motlles de la qual eren fets pel mestre Bargués el 9 de maig de 1405.²³ La capella es construí entre 1413 i 1414, mentre que l'espai central de la sala capitular, per contra, tardaria quatre dècades en ser acabat.²⁴

Mentre es posaven els fonaments de la sala capitular es procedia amb la mateixa tasca a l'espai adjunt del costat del claustre, destinat a una capella dedicada a Sant Sever,²⁵ i també es començava a treballar a la capella de les Fonts, situada als peus de l'església, al costat nord de l'entrada.²⁶ No disposem d'informacions al·lusives al tancament d'aquesta capella, però de seguida es començà a pensar en el projecte de portalada: el 2 de juny de 1407 es registra la compra de pergamins per *fer la mostra del portal maior*;²⁷ l'absència de qualsevol altra menció al projecte en els més de deu mesos que separen aquesta dada de la irrupció del mestre Carlí no ens permet saber si s'havia previst que fos aquest mateix el primer responsable de fer la traça, o bé si originàriament s'hi havia d'involucrar un altre arquitecte.²⁸

Després de la intervenció de Carlí i el seu ajudant, entre 1408 i 1409 s'aixecà la primera capella del costat de la porta de Santa Eulàlia del claustre, dedicada als Apòstols, també anomenada «dels mestres de cases» per haver estat adjudicada a aquest ofici. Precisament el mateix Carlí hi tingué una certa responsabilitat, atès que ajudà a fer-ne els motlles.²⁹ El 1411 els treballs es concentren a la capella de Sant Sever del claustre (que es troba just a l'extrem oposat a la dels Apòstols),³⁰ i entre 1413

¹⁹ F. CARRERAS, «Les obres...», p. 315.

²⁰ Habitualment, la construcció de la façana occidental es duia a terme quan la resta de l'edifici estava acabat, i suposava la culminació de l'obra.

²¹ C. ARGILÉS, «Maestro Carlin...»; F. CABALLÉ, *Op. cit.*

²² M. R. TERÉS, «Obres del segle XV...», p. 396. L'objectiu de la compra s'especifica perfectament: per fer «el treçat de la obra del capítol» (Arxiu de la Catedral de Barcelona (ACB), *Llibre d'Obra*, 1403-1405, II, f. 36v).

²³ F. CARRERAS, «Les obres...», p. 305.

²⁴ Per a la transcripció documental de les notes referents a la capella de la sala capitular: M. R. TERÉS, «Obres del segle XV...», p. 410.

²⁵ *Ibidem*, p. 398.

²⁶ ACB, *Llibre d'Obra*, 1405-1407, f. 15v.

²⁷ ACB, *Llibre d'Obra*, 1407-1409, II, f. 20.

²⁸ L'any 1407 era mestre major de la catedral Jaume Solà, un arquitecte, a tenor de les informacions documentals conegudes, de segon nivell; no és inversemblant pensar que els canonges potser no el veien capacitat per dur a terme un pla d'aquesta envergadura.

²⁹ F. CARRERAS, «Les obres...», p. 315.

³⁰ Existeix un buit documental entre 1409 i 1411 causat per la pèrdua del Llibre d'Obra corresponent. Pel que fa a les dades relatives a la construcció d'aquesta capella i els seus artífexs: Joan VALERO MOLINA, «Pere Torregrossa i la capella de Sant Sever de la catedral de Barcelona», *Lambard. Estudis d'Art Medieval*, vol. XXI (2010), p. 157-178.

i 1414 es tancava la capella de la sala capitular.³¹ És important fixar-se en els termes exactes amb què s'expressa la documentació, perquè permet aclarir un equívoc generat a l'entorn de la cronologia de la construcció de la sala capitular: en algunes ocasions s'ha confós la data de tancament de la volta de la seva capella amb la de la sala pròpiament dita, quan aquesta darrera està perfectament documentada l'any 1454.³² Possiblement un dels motius que han propiciat aquest error és el fet que la capella ja no existeix, com a conseqüència de les obres que es van dur a terme a finals del segle XVII per obrir la sala capitular a la basílica.

Paral·lelament a les obres de la sala del capítol s'avançava a la nau central, quan el 2 d'abril de 1413 es feien els motlles dels pilars majors i més endavant es col·locaven cintres per a l'arc davant la capella de Sant Marc,³³ corresponent a la volta del primer tram de la nau lateral del costat de l'evangeli, la qual seria tancada el 1417.³⁴ El 1418 es clogué la volta del segon tram de la nau principal;³⁵ un any després s'aixecava la capella de Sant Climent, també anomenada de l'arquebisbe (en referència al seu promotor, Francesc Climent Sopera), ubicada als peus de la catedral, al costat de l'epís-

tola.³⁶ Entre 1421 i 1422 es treballava a la base del cimbori i a l'*arc gran* sobre l'entrada.³⁷ El 26 de setembre de 1422 es pujava la clau de la volta del tram de la nau lateral situat davant de la capella de Sant Climent.³⁸

Una dada fins ara inèdita estableix la finalització del darrer tram de la nau principal: el 8 d'agost de 1426 un notari registrava el solemne tancament de la *volta superior portalis majoris sedis barchinone, cum magno sonitu cimbolorum et campanarum*.³⁹ Quedaven aleshores per acabar les últimes capelles de les naus laterals i les voltes corresponents al pis superior: aquestes darreres es cobriren el 1429.⁴⁰

Aquests treballs finals a l'interior de l'església es van dur a terme amb el suport físic de les restes de la seu romànica, que havien servit de bastides; les darreres mencions a la seva existència les trobem el 1428.⁴¹

En aquells moments, la basílica ja estava pràcticament acabada: només restava el cimbori i el portal major.⁴² Hauria estat aleshores el moment d'executar el disseny del mestre Carlí, però el capítol centrà els esforços econòmics en l'acabament del claustre, una empresa que s'enllestí el 1450,⁴³ i després es

³¹ F. CARRERAS, «Les obres...», p. 306.

³² *Ibidem*.

³³ ACB, *Llibre d'Obra*, 1411-1413, II, f. 49, per als motlles dels pilars; *Llibre d'Obra*, 1413-1415, I, f. 63v, 30 de setembre de 1414, per a les cintres.

³⁴ F. CARRERAS, «Les obres...», p. 133.

³⁵ *Ibidem*, p. 310-312. Sobre la intervenció de l'escultor Pere Joan en la talla de la clau de volta: Josep Maria MADURELL I MARIMON, *El arte en la comarca alta de Urgel*, Barcelona, 1946, p. 43.

³⁶ F. CARRERAS, «Les obres...», p. 133.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, *Notes inèdites de mossèn Mas*, 5.D.49.13.

⁴⁰ El 10 de juliol de 1429 un carreter duia les dues claus que havien de ser col·locades a la volta que està sobre les capelles de Sant Marc i Sant Vicenç; dos mesos després, el carreter portava dues claus per a la volta sobre la capella de Sant Oleguer (F. CARRERAS, «Les obres...», p. 134). El 30 de juliol de 1430 es transportaven de la pedrera quatre pedres d'altar «per les IIII capelles noves qui son al sol de la seu» (ACB, *Llibre d'Obra*, 1429-1431, f. 72). El 4 de novembre de 1431 el pintor Ponç Colomer perfilava la capella de Santa Caterina i Santa Clara; un mes després perfilava la capella dels sabaters, és a dir, de Sant Marc (F. CARRERAS, «Les obres...», p. 510).

⁴¹ ACB, *Llibre d'Obra*, 1427-1429, f. 33v.

⁴² El cimbori es tancà de manera provisional amb una llanterna, segons es desprèn d'una interessant anotació de l'any 1448 que es refereix a la reparació de la «lanterna del cimbori, la qual hera tota trencada per lo terratrèmol» (ACB, *Llibre d'Obra*, 1447-1449, f. 142, juliol de 1448), en referència a un sisme que es produí el 25 de maig de 1448, els efectes del qual encara no ens són prou coneguts (Carme OLIVERA et al., *Els terratrèmols dels segles XIV i XV a Catalunya*, Barcelona, 2006, p. 197-212). Els llibres ometen qualsevol menció a la façana, la qual, no obstant això, ja devia estar enllestida quan es tancà la darrera volta de la nau. A finals de 1443 sabem que s'estava treballant a la finestra sobre el portal major (ACB, *Llibre d'Obra*, 1443-1445).

⁴³ La historiografia tendeix a situar la finalització «oficial» de les obres l'any 1448, a partir d'una anotació del *Manual de novells ardots*: «apres toch de tres hores apres dinar, se clogué la darrera volta de la claustra de la Séu. E fou cantat *Te Deum laudamus* e tocat e sonat lo seny maior» (*Manual de novells ardots vulgarment apellat Dietari del Antich Consell Barceloní*, vol. II, Barcelona, 1893, p. 42), però en realitat els treballs es perllongaren un parell d'anys més amb la construcció de l'espai que havia d'acollir la font del claustre.

procedí al tancament definitiu de la sala capitular. S'ha afirmat en més d'una ocasió que el projecte de Carlí no s'acabà duent a terme pel seu caràcter absolutament aliè a l'estètica arquitectònica del gòtic mediterrani, però no existeix cap prova que permeti sostenir-ho. Potser és més viable suposar que el moment en què s'hauria d'haver realitzat coincideix amb l'esclat de la Guerra Civil, i amb un període en què aparentment les finances de la seu deixaran de ser tan pròsperes com havien estat en el passat. Probablement la traça del mestre francès es podria haver executat quan les circumstàncies econòmiques, socials i polítiques havien estat més propícies, durant la primera meitat del segle XV; més endavant, però, potser es veuria com un projecte excessivament oneros i qui sap si ja antiquat.⁴⁴

El dibuix del mestre Carlí

Una entrada del Llibre d'Obra corresponent al bienni 1407-1409, datada a 27 d'abril de 1408, desgrana les despeses setmanals destinades «per fer la mostra del portal maior la qual feu mestra Carli frances», que ocupà Carlí i el seu macip –identificat com a Johani o Jani– fins al 21 de juliol de 1408.⁴⁵ La despesa total va ser de 564 sous; Carlí cobrava sis sous diaris i el seu ajudant en rebia quatre. És important precisar que el salari de Carlí és el més elevat que arriba a percebre un mestre a la catedral de Barcelona durant els segles XIV i XV.⁴⁶

Les anotacions presenten escasses variacions cada setmana, però estableixen de manera nítida

les responsabilitats de cada un dels protagonistes: Carlí *traça, deboxa, o obra a la mostra del portal*, mentre que Jani *piqua*. Cal atribuir el dibuix, per tant, a la mà del mateix Carlí, per bé que, com veurem més endavant, s'aprecien certes irregularitats en l'acabat de les figures. Per una altra banda, crida poderosament l'atenció l'activitat de l'ajudant, el qual, en tots els casos en què s'especifica la seva labor, sempre està «picant». Hem de descartar que participés en les obres de la catedral aleshores en curs al costat d'altres pedrers, perquè els pagaments sempre s'anoten conjuntament amb els de Carlí, i a més estan clarament inclosos dins de la comptabilitat específica de la mostra del portal major.⁴⁷ Malgrat que els registres no concretin la naturalesa de la feina que duia a terme Jani, podem plantejar dues possibilitats: en primer lloc, que estigués esculpint motlles parcials,⁴⁸ o bé, en segon lloc –una idea que fins ara no s'havia contemplat–, que estigués realitzant una gran maqueta del projecte que traçava el seu mestre. Es tractaria d'un cas excepcional, si més no considerant la documentació coneguda, tant a la catedral barcelonina com a un nivell més general a la Corona d'Aragó.

És cert que en els Llibres d'Obra de la catedral apareixen diverses notícies sobre la realització de motlles, però són poc específiques pel que fa a la naturalesa d'aquestes tasques: el 1402, Arnau Bargués traçava i feia els motlles de la façana.⁴⁹ El 1405 el mateix arquitecte feia els motlles de la capella del capítol;⁵⁰ el 1406 trobem una nota més imprecisa sobre uns motlles que s'havien de realitzar per al *lavador* de la capella baptismal,⁵¹ i el mateix any

⁴⁴ Com és sabut, la façana restà pràcticament nua fins que a finals del segle XIX es procedí a l'actual construcció neogòtica (J. BASSEGODA, «La Façana major...»). Existeix una imatge anterior a aquesta renovació on es veu com la porta principal presentava un ampli arc de mig punt amb decoració cassetonada que podria haver estat realitzada arran de les reformes que es preveien fer cap a l'any 1564 (Pau PIFERRER i Francesc PI I MARGALL, *España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia*, vol. I, Barcelona, 1884, p. 269).

⁴⁵ ACB, *Llibre d'Obra*, 1407-1409, II, f. 42-44.

⁴⁶ L'escultor Pere Sanglada cobrava cinc sous i sis diners quan dirigia l'obra del cadirat del cor (1394-1399, això sí, amb un complement anual de 50 lliures); el florentí Julià Nofre percebia la mateixa quantitat que Sanglada quan tallava la clau de volta del Sant Sopar per a la galeria del claustre. De manera més ocasional, escultors com Antoni Claperós, Daniel Nicolau (Dello Delli) i Llorenç Reixac arribaren a la xifra dels cinc sous, però l'import que solia ser més habitual per a mestres qualificats, especialment durant el segle XV, era de quatre sous i sis diners.

⁴⁷ Aquesta dada ja cridà l'atenció de Caterina Argilés, la qual va considerar que Jani hauria ajudat els pedrers en les seves tasques habituals a la catedral, malgrat reconèixer l'estranyesa pel fet que el cost del salari anés incorporat al total del projecte del portal major (C. ARGILÉS, «Maestro Carlín...», p. 63).

⁴⁸ Quelcom que ja s'apuntava a: A. N. LAW, *Generating Identity...*, p. 71.

⁴⁹ ACB, *Llibre d'Obra*, 1401-1403, f. 26 a 30.

⁵⁰ F. CARRERAS, «Lo Palau Reyal...», p. 146.

⁵¹ *Ibidem*, p. 147. Resulta difícil identificar amb certesa la naturalesa d'aquest *lavador*. S'hi ha volgut veure la petita obertura o armari que es troba en un mur lateral de la capella: el Llibre d'Obra menciona la intervenció de l'escultor Antoni Canet en

es tallaven els motlles de la capella de Sant Sever.⁵² El 1407 s'obraven els motlles del portal del capítol,⁵³ i un any després es feien els de la capella dels Apòstols.

Com que els textos no acaben de precisar en què consistien aquests motlles, l'ampliació de la recerca a altres fàbriques coetànies pot ajudar a millorar la comprensió sobre aquest punt. A la catedral de Lleida, per exemple, localitzem algunes mencions interessants. El 1396, el mestre major Guillem Solivella traçava el campanar «e ague un fuster que primerament feu los motles de fusta de la orla ho claravoye que stara entorn del cap de la torre».⁵⁴ Cinc anys més tard, els fusters Pere Bertran, Ramon Amorós i Bernat Colom «feren i traçaren els motlles de les formes de les peces de la llanterna».⁵⁵

A la catedral de Tortosa, les referències als motlles són nombroses, però desvinculades de projectes d'envergadura, com l'erecció de capelles: només les trobem amb relació a la seva realització, en fusta, per part del mestre major, per servir de models per a peces de pedra que s'havien de tallar a la pedrera.⁵⁶ Un cas similar es posa de manifest en els comptes de la fàbrica de la capella reial de Sant Domènec a València.⁵⁷

El material emprat per als motlles és preferentment la fusta (façana, capelles del capítol i de Sant

Sever, *lavador* de la capella de les Fonts), tot i que en alguna ocasió apareix mencionat el guix.

A partir de tots els casos exposats, observem com en la majoria d'ocasions els treballs de la traça o el disseny i la confecció de motlles es duen a terme de manera simultània.⁵⁸ Probablement seria massa agosarat interpretar aquests motlles com a maquetes completes que servirien de model per als treballs que posteriorment haurien d'executar els pedrers i escultors. Més aviat sembla tractar-se de motlles parcials, que sovint utilitzaven els mestres majors per proveir de patrons als picapedrers. D'aquesta forma s'entendria millor la menció de la fusta «obs de fer motlos per los peus de la Capella del Capítol», és a dir, per a una secció molt concreta de l'espai que es pretenia edificar.⁵⁹

Els exemples citats són més nombrosos del que en principi ens podríem imaginar, però constatem com només es fan motlles per a projectes que presenten singularitats especials; pel que fa a les capelles, tan sols són esmentades aquelles que per la seva estructura escapen del format habitual a la seu: les capelles de Sant Sever i dels Apòstols es diferencien de la resta del claustre perquè adopten una volta més complexa; quant a la volta de la capella de la sala capitular, no en podem afirmar res perquè no s'ha conservat, tot i que és fàcil imaginar que també seria clarament distintiva.⁶⁰

els capitells del *lavador*, i les mènsules d'aquesta fornícula acusen clarament la mà d'aquest mestre. Durant la dècada dels 40 del segle XV retrobem aquest terme de manera molt més clara, en referència a la font del claustre. Podria, per tant, fer al·lusió a un safareig?

⁵² J. VALERO, «Pere Torregrossa...», p. 163.

⁵³ F. CARRERAS, «Lo Palau Reial...», p. 146. Es tracta de la porta del claustre que connecta amb la sala capitular.

⁵⁴ Caterina ARGILÉS I ALUJA, *Preus i salaris a la Lleida dels segles XIV i XV segons els llibres d'obra de la Seu*, Tesi doctoral, Universitat de Lleida, 1992, p. 46.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 51. Aquestes no són les úniques notícies. L'agost de 1401, per exemple, un fuster feia els «motlles per a les peces majors de les finestres davall les voltes» (*Ibidem*, p. 52).

⁵⁶ Victòria ALMUNI I BALADA, *La catedral de Tortosa als segles del gòtic*, vol. I, Benicarló, 2007, p. 75. L'única dada singular és la confecció de motlles per a un pilar l'any 1379 (*Ibidem*, p. 461).

⁵⁷ Luisa TOLOSA ROBLEDO i M. Carmen VEDREÑO ALBA, «Documents per a la història d'una construcció», a *La Capella Reial d'Alfons el Magnànim de l'antic Convent de Predicadors de València*, II, València, 1997.

⁵⁸ Caterina Argilés, referint-se als treballs de Carlí a la capella dels Apòstols, interpreta que el que va fer va ser ajudar a treure els encofrats de la capella (C. ARGILÉS, «Maestro Carlín...», p. 63). Però l'expressió *levar motlles* la localitzem en altres moments acompanyant la realització de la traça o disseny (per exemple, quan Arnau Bargués planeja la façana, o quan *leva* els motlles de la capella del capítol, anys abans que s'edifiqués), i per tant amb el significat de confecció de models. D'altra banda, la volta de la capella dels mestres de cases no s'armà fins a inicis de l'any 1409.

⁵⁹ M. R. TERÉS, «Obres del segle XV...», p. 408. Un vitrall de la catedral de Chartres, del segle XIII, mostra dos piquers treballant, amb dos motlles (*gabarits*, segons la terminologia francesa) de color groc a la part superior (Alain ERLANDE-BRANDENBURG, *Quand les cathédrales étaient peintes*, París, 1993, p. 82). Sobre l'ús dels motlles, vegeu també: Lino CABEZAS GELABERT, «Exempla, moldes y modelos en la arquitectura tardomedieval», *Artigrama*, núm. 31 (2016), p. 15-32.

⁶⁰ Una possible referència sobre com podria haver estat aquesta volta la trobem a la capella de Sant Agustí de la sala capitular de l'antiga canònica de Santa Anna, per bé que aquest espai tingui unes dimensions més reduïdes que el catedralici

En canvi, sí podem parlar inequívocament d'una mostra o maqueta per al cas, fins ara inèdit, de la pica baptismal. L'any 1432, Julià Nofre, l'escultor florentí responsable de l'obra, rebia un pagament per fer en guix la mostra de la pica.⁶¹ La funció que tindria aquesta maqueta sembla força evident: seria un model (de desconegudes dimensions) per mostrar als canonges.

Les notícies que acabem de presentar demostren que, davant de projectes singulars, el mestre major assumiria la tasca de fer-ne el disseny en pergamí, la traça, i també traslladaria a un format tridimensional elements diferencials que havien de conformar la construcció, una tasca que també podia ser delegada als fusters. La realització de maquetes completes, això no obstant, sembla molt més excepcional, i de fet només es pot demostrar inequívocament per al cas de la pica baptismal, i la podem proposar, a manera d'hipòtesi, per a la portalada del mestre Carlí.⁶²

A nivell europeu, la historiografia ha distingit clarament les terres italianes, amb diversos casos documentats que evidencien l'existència de maquetes, de la resta d'Europa, on s'ha considerat que aquesta pràctica no arribà –i aparentment de forma molt restringida– fins a inicis del segle XVI.⁶³ A la catedral de Florència, el 1355 el mestre Francesco Talenti feia un model de fusta de les capelles del cor; entre 1366 i 1367 era el mestre Giovanni di Lapo Ghini qui treballava en un altre

model tridimensional, i el 1367 els dos artífexs en feien un altre en maó.⁶⁴ També es realitzaren diverses maquetes a la catedral de Milà, entre finals del segle XIV i inicis del XV, en un moment d'indeterminacions, controvèrsies i reunions entre arquitectes per decidir sobre el plantejament de l'obra: sabem de l'existència d'una maqueta de l'església feta per Simone da Orsenigo el 1387, d'una altra de fusta el 1392, i els textos citen una maqueta de plom realitzada per *Anechino* d'Alemanya.⁶⁵ També és molt coneguda la gran maqueta que el 1390 se li encarregà a Antonio di Vincenzo per a l'església de San Petronio de Bolonya, a escala 1:12; es tractava d'una construcció de grans dimensions «de lapidibus et calcina et de super telam de gisso smaltatam» que tenia com a principal objectiu mostrar a la gent la magnificència de l'edifici que s'havia d'aixecar.⁶⁶ El museu de l'obra de la catedral de Florència conserva un important nombre d'esplèndides maquetes de fusta que ens donen una idea sobre com haurien estat els exemplars citats.⁶⁷ Aquestes dades suggereixen l'existència d'una pràctica consolidada a Itàlia, potser a causa de la pervivència de tradicions de l'Antiguitat clàssica.

Més enllà dels Alps, en canvi, se solen citar exemples molt més tardans, que ens condueixen ja cap al segle XVI. Sens dubte, el més excel·lent, per les seves dimensions, per la qualitat i pel fet d'haver-se conservat, és la maqueta de l'església de

(Joan VALERO MOLINA, «L'escultura del segle XV a Santa Anna. Relacions amb els mestres del claustre de la catedral», *Lambard. Estudis d'Art Medieval*, vol. XI (1999), p. 87-109).

⁶¹ ACB, *Llibre d'Obra dels claustrers*, II, 1432-1433, 2 de febrer de 1432. Sobre la intervenció d'aquest artífex a la catedral de Barcelona: Joan VALERO MOLINA, «Julià Nofre y la escultura del gòtic internacional florentino en la Corona de Aragón», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. XI (1999), p. 59-76; 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, 2008, p. 197-207.

⁶² A la catedral de Tortosa tenim documentat un cas especial. L'any 1346, el mestre Bernat Dalguaire es desplaçava a Bítum per «fer e mostrar un eligiment de la seu», una comesa que requerià una setmana i la intervenció d'alguns ajudants (V. ALMUNI, *La catedral de Tortosa...*, vol. I, p. 73). Més que una maqueta completa, es faria una delimitació del perímetre o bé una mostra esquemàtica a escala del projecte de l'edifici que es pretenia construir, amb taules de fusta.

⁶³ Pierre DU COLOMBIER, *Les Chantiers des cathédrales: ouvriers, architectes, sculpteurs*, París, 1973, p. 95-96; Franz BISCHOFF, «Les maquettes d'architecture», a *Les bâtisseurs des cathédrales gothiques*, Estrasburg, 1989, p. 287-295; A. ERLANDE-BRANDENBURG, *Op. cit.*

⁶⁴ Marco FRATI, *De bonis lapidibus concis. La costruzione di Firenze ai tempi di Arnolfo di Cambio. Strumenti, tecniche e maestranze nei cantieri fra XIII e XIV secolo*, Florència, 2006, p. 175-176, amb diverses referències a altres projectes relacionats amb la catedral florentina.

⁶⁵ Carla GHISALBERTI, «Le chantier de la cathédrale de Milan», a *Les bâtisseurs des cathédrales gothiques*, Estrasburg, 1989, p. 113-126; Paolo SANVITO, «Le chantier de la cathédrale de Milan. Le problème des origines», a *Chantiers médiévaux*, Milà, 1995, p. 291-325.

⁶⁶ Valerio ASCANI, *Il Trecento disegnato. Le basi progettuali dell'architettura gotica in Italia*, Roma, 1997, p. 34.

⁶⁷ *El Museo de la Opera del Duomo en Florencia*, Florència, 2000, p. 160 i s.

Saint Maclou de Rouen, feta en fusta i paper maixé cap a 1521.⁶⁸ En aquesta ocasió no ens trobem amb un model de referència per a un posterior bastiment ni amb un projecte de demostració per als promotors (dues de les principals finalitats que tenien aquestes construccions a escala), perquè quan es realitzà la maqueta l'edifici ja estava acabat.⁶⁹ Sí tindria una funció de model, en canvi, la gegantina maqueta de la façana oriental de la Sint-Pieterskerk de Lovaina (c. 1524-1530), les diverses maquetes de fusta de torres que entre 1503 i 1519 es van fer a Augsburg, la que s'executà també en fusta entre 1519 i 1520 per representar l'església de *Zur Schönen Maria* de Ratisbona o la de l'extrem del cor –en aquest cas es tractava d'una maqueta parcial– de la catedral de Rodez.⁷⁰

Tanmateix, no és cert que durant els segles XIV i XV no es fessin maquetes fora d'Itàlia. Potser la mostra de guix de la pica baptismal de Barcelona no és la referència més indicada per sostenir aquesta asserció, a causa de l'origen florentí del seu artífex, però existeixen altres casos que, malgrat que alguns no han passat desapercebuts per als investigadors, no han rebut l'atenció que mereixen. S'ha defensat l'existència d'una maqueta per al *jubé* de la catedral de Troyes, cap a l'any 1382; tot i que la documentació no és gaire explícita al respecte, les referències als materials emprats apunten cap a una gran representació tridimensional del projecte que anteriorment havien traçat Michelin i Jean Thierry en un pergami.⁷¹ L'any 1398 es re-

alitzava al taller de l'escultor Claus Sluter una maqueta de guix (possiblement de mida natural) del Calvari per al claustre de la cartoixa de Champmol;⁷² més endavant, en ple segle XV, tenim notícia de la factura d'una maqueta de cera de l'església de Saint Médard de Soissons.⁷³

A la Corona d'Aragó, les escasses citacions ens condueixen a terres valencianes, ja ben entrat el segle XV: el 1434, Joan Bonet es desplaçava a Sicília per ensenyar al rei «les mostres de les obres de les quatre torres fetes e obrades en fusta», mentre que el 1441 el mestre d'obres valencià Jaume Gallén rebia un pagament per «una mostra de fusta per ques fes en aquella manera la torre damunt la cambra dels angels del dit Reyal».⁷⁴ Per una altra banda, a l'ajuntament de València es conserva una maqueta de fusta, erròniament catalogada com a fanal morisc, que presumptament representa el coronament del Miquelet.⁷⁵

Els exemples citats, especialment aquells pertanyents al segle XIV francès, ens transporten a uns ambients artístics amb els quals Carlí podria haver estat més familiaritzat.

Jani esmerçà seixanta-tres dies picant la hipotètica maqueta, un període de temps molt superior al que requeriren els motlles anteriorment citats, cosa que fa pensar en una obra de gran magnitud i al mateix temps singular, pel fet que no disposem de referents propers equivalents. Possiblement realitzada en guix (com la mostra de la pica baptismal), en el moment en què es descartaria tirar

⁶⁸ Sobre Saint-Maclou: Linda E. NEAGLEY, *Disciplined Exuberance. The Parish Church of Saint-Maclou and Late Gothic Architecture in Rouen*, Penn State University, 1998.

⁶⁹ Un altre tipus de maqueta és la que s'inclou com a atribut de donants o fundadors: Jacques GARDELLES, «Les maquettes des effigies de donateurs et de fondateurs», a *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*, vol. II, 1987, p. 67-78.

⁷⁰ Sobre aquestes maquetes: *Les bâtisseurs...*, p. 289-292, on es reproduïxen les que s'han conservat.

⁷¹ Jules QUICHERAT, *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, París, 1886, p. 205-206. Colombier interpreta, a partir del text original, que es tractaria d'un model en tres dimensions (P. DU COLOMBIER, *Op. cit.*, p. 149, n. 127). El primer projecte no es dugué a terme, perquè a finals del mateix any es presentà Henry de Bruxelles amb una nova proposta que va ser finalment acceptada pel capítol. El *jubé* desaparegué a finals del segle XVIII.

⁷² Cyprien MONGET, *La chartreuse de Dijon d'après les documents des archives de Bourgogne*, vol. I, Montreuil-sur-Mer, 1898, p. 314.

⁷³ A. ERLANDE-BRANDENBURG, *Op. cit.*, p. 73. També hi ha altres citacions molt menys clares que admeten diferents lectures, com el *patronum de fusta* de l'església de Notre Dame de Ripaille de l'any 1435, interpretat per alguns com a maqueta, per altres com a model de demostració, i per altres com un plànol traçat sobre fusta, seguint una pràctica vigent a l'època (*Les Bâtisseurs...*, p. 288).

⁷⁴ Vegeu, respectivament: José SANCHIS SIVERA, «La escultura valenciana en la Edad Media», *Archivo de Arte Valenciano*, vol. X (1924), p. 21-22, i J. SANCHIS SIVERA, «Maestros de obras y lapicidas valencianos en la Edad Media», *Archivo de Arte Valenciano*, vol. XI (1925), p. 42.

⁷⁵ Arturo ZARAGOZÁ CATALÁN, *Arquitectura gótica valenciana*, València, 2000, p. 97. Es tracta sobre aquests exemples valencians a: Encarna MONTERO TORTAJADA, «El sentido y el uso de la *mostra* en los oficios artísticos. Valencia, 1390-1450», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, vol. XCIV (2004), p. 221-254.

endavant el projecte deixaria de ser útil i no tardaria a desaparèixer definitivament.⁷⁶ Convé apuntar que Jani ja pica des del primer dia, és a dir, abans que s'hagués començat a materialitzar cap idea concreta en el dibuix; hem de suposar, doncs, que les tasques dels primers dies s'haurien centrat en donar una forma primària a la maqueta.⁷⁷

El dibuix en pergamí, en canvi, gaudí d'una fortuna diferent, i ens ha arribat en un estat precari, incomplet, però amb la capacitat d'aportarnos informacions molt importants sobre les idees artístiques del seu creador.⁷⁸ Actualment està format per vuit pergamins de desiguals dimensions, en quatre files i dues columnes, i ha perdut tot el sector esquerre (on es representava un contrafort lateral), que suposa, aproximadament, una sisena part de l'original.⁷⁹ En el moment en què es descobrí el document, recordem-ho, entre la publicació del primer i el segon volum de *Recuerdos y bellezas de España* (entre 1839 i 1848), ja estava mutilat, tot i que pot resultar sorprenent que Piferrer no faci esment de cap mancança en el decurs de la seva elaborada exposició. En realitat, aquest autor no s'hauria servit directament de l'original per fer-ne la descripció, sinó d'una litografia de José Ernesto Monfort publicada l'any 1845, on es resolvia la representació del contrafort desaparegut amb una rèplica especular del conservat (fig. 2). La litografia va ser publicada amb la segona part de *Recuerdos...*, però separatament, a causa de les seves notables dimensions.⁸⁰ Malgrat que el dibuix de Monfort és bastant fidel a l'original, comet una errada que, en ser reproduïda en el text de Piferrer, traïx aquest darrer: els dos profetes del tercer pis del contrafort tenen nimbe, inexistent en el pergamí de Carlí, i quan

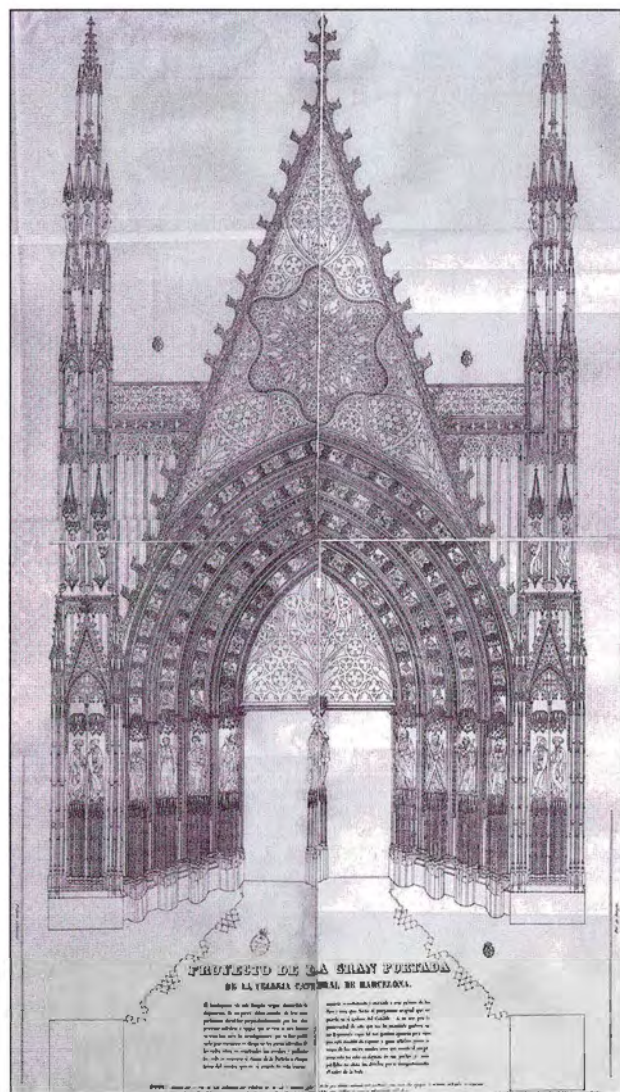


FIGURA 2: REPRODUCCIÓ DEL PROJECTE DEL MESTRE CARLÍ, SEGONS UNA LITOGRAFIA DE JOSÉ ERNESTO MONFORT

⁷⁶ El mateix camí haurien seguit els motllos i maquetes que hem anat esmentant. El seu caràcter merament instrumental els llevaria de tota utilitat després d'enllestir-se el projecte en qüestió, i serien destruïts. Altrament, aquest ha de ser el principal motiu que expliqui per què la conservació de maquetes és tan excepcional.

⁷⁷ Seria un procés anàleg al de la talla de les claus de volta, quan en una primera fase els picapedrers es dediquen a *redreçar* la pedra arribada a la llotja, és a dir, a modelar-la perquè posteriorment els imaginaires hi realitzin la decoració escultòrica definitiva.

⁷⁸ Avui es troba en una vitrina, en una estança interna de la catedral anomenada Casa de la Traça, molt ben protegida de la llum. Agraïxo al canonge arxiver Josep Baucells la seva amabilitat per haver-me facilitat l'estudi directe i la reproducció fotogràfica del document.

⁷⁹ Caterina Argilés suggereix que el dibuix, tal com es conserva, està complet, i que Carlí hauria omès el contrafort esquerre per no repetir-se, atès que els dos serien iguals (C. ARGILÉS, «Maestro Carlín...», p. 63-64). Observem, però, com els pergamins del costat esquerre són més estrets que els de la dreta: amb la inclusió del contrafort perdut les dimensions respectives quedarien equiparades.

⁸⁰ Es fa esment de l'existència d'aquest gravat a: P. PIFERRER i F. PARCERISSA, *Recuerdos y bellezas...*, vol. II, p. 198.

Piferrer descriu les figures afirma que porten «coronas de Santos».⁸¹

En el mateix volum s'incloué un altre gravat del projecte, realitzat per Parcerissa. Amb un caràcter quelcom més artístic i fantasiós, es pren nombroses llicències, malgrat respectar a trets generals les característiques de l'original.

Els vuit pergamins que conformen la traça no coincideixen amb el nombre de peces que foren adquirides per dur-la a terme. El juny de 1407 es compraren dotze pergamins destinats al projecte, vuit a un sou i tres diners cadascun, i els altres quatre a un sou. Joan Bassegoda considerà que els quatre pergamins que manquen correspondrien al contrafort esquerre, però les mides no es conformarien amb els preus apuntats.⁸² Podem imaginar que els vuit més cars serien els destinats al gran disseny, de mida similar (afegint-hi els aproximadament vint centímetres d'amplària corresponents al contrafort perdut queden aparellats), mentre els

altres quatre, potser de dimensions més reduïdes o d'inferior qualitat, serien utilitzats per a esbossos, estudis previs, o representacions parcials de detalls.⁸³

El conjunt dels pergamins presenta unes dimensions molt notables, 262 cm d'alçada per 116 centímetres d'amplada.⁸⁴ En l'àmbit de la Corona d'Aragó és absolutament excepcional, atès que no es conserva cap document equiparable, tot i que tenim constància documental que la realització de traces era un tasca habitual entre els grans arquitectes.⁸⁵ Amb tot, és obligat esmentar la traça parcial de la planta de la catedral de Tortosa que porta la signatura del mestre Antoni Guarc, arquitecte i escultor documentat a la seu tortosina entre 1379 i 1382,⁸⁶ i la del campanar de Sant Feliu de Girona (c. 1368).⁸⁷ Dins del context europeu, en canvi, localitzem nombrosos exemplars de caràcter similar, gairebé tots en pergami, tot i que molt més reconeguts per la bibliografia internacional. Destaca

⁸¹ *Ibidem*, p. 200. En l'original es poden veure unes taques a l'entorn del cap d'aquests dos profetes, que podrien haver in-duït a l'error d'interpretar que hi hauria hagut un nimbe (que, en tot cas, hauria d'haver estat poligonal).

⁸² J. BASSEGODA, «La Façana major...», p. 175.

⁸³ Es conserven alguns dibuixos de caràcter secundari amb aquestes característiques; el més conegut és el d'un pinacle de la catedral de Lleida, sobre paper, atribuït al mestre Guillem Solivella (Francesc FITÉ LLEVOT, «Dibuix de pinacle. Guillem Solivella?», a *Seu Vella. L'esplendor retrobada*, Lleida, 2003, p. 257-258). Sobre la distinció entre l'ús del paper i el pergami, resulta exemplificatiu el cas de Viena, durant la segona meitat del segle XV, on era una pràctica corrent la duplicat de plànols, un en pergami, destinat a ser guardat a l'arxiu, i una altra còpia en paper utilitzada per dur a terme la construcció (Dušan BURAN, «Plans pour la chapelle de l'Assomption à Spišský Štvrtok», a *D'or et de feu. L'art en Slovaquie à la fin du Moyen Âge*, París, 2010, p. 40).

⁸⁴ No hi ha coincidència en les mides presentades fins ara: segons Bassegoda, mesuraria 310 cm x 140 cm, mentre que segons Lino Cabezas serien 285 cm x 115 cm. Aquí m'he basat en les mesures proporcionades per Menargues, el qual especifica les dimensions de cada un dels pergamins.

⁸⁵ A banda de les nombroses citacions de la catedral de Barcelona, destaquem la intervenció d'Antoni Canet en el disseny de la nau única de la catedral de Girona. El 6 de març de 1417 es compraven plomes de voltor «a obs den Canet per treçar la obre» i una setmana després es citat «Antoni Canet, mestre de Barcelona que era vingut aci per treçar la obre de una nau e per fer los mollos» (Arxiu de la Catedral de Girona (ACG), *Llibre d'Obra*, 1417-1418, f. 34).

⁸⁶ Sobre aquesta traça i les diferents lectures que la historiografia n'ha fet, vegeu: V. ALMUNI, *La catedral de Tortosa...* vol. I, p. 462-464, on es planteja la possibilitat que el dibuix no fos obra de Guarc, sinó una còpia d'un projecte més antic sobre el qual treballaria l'arquitecte. També: Josep LLUÍS I GINOVART, «La proporción medieval en el diseño y construcción de la catedral de Tortosa», *Archivo Español de Arte*, vol. LXXXVII, núm. 348 (2014), p. 321-334. La traça de Guarc adquireix una importància notable dins del conjunt de dibuixos arquitectònics medievals pel fet de tractar-se d'una planta, atès que la majoria de dissenys coneguts anteriors al segle XVI representen alçats. Amb tot, es conserven plantes, la majoria parcials, de diverses esglésies franceses, italianes i centreeuropees (en recull un llistat: J. LLUÍS, *Op. cit.*, p. 323-324). A la catedral de Tortosa es conservava una traça del segle XIV signada pel mestre Benet Basques, on es veia un alçat exterior de la zona absidial, reproduïda a: José MATAMOROS, *La Catedral de Tortosa. Trabajos monográficos acerca de su construcción y de su contenido artístico y religioso*, Tortosa, 1932, p. 33; Victòria ALMUNI BALADA, «La problématique des projets d'architecture en Catalogne au XVe siècle», a *Autour des maîtres d'oeuvre de la cathédrale de Narbonne*, Narbonne, 1994, p. 146.

⁸⁷ Miguel Ángel CHAMORRO TRENADO i Arturo ZARAGOZÀ CATALÁN, «La traza de la torre campanario de la iglesia de San Félix de Gerona», *Goya. Revista de Arte*, núm. 338 (2012), p. 3-15. Es tracta sobre les traces i se'n recullen mencions documentals a: A. CONEJO, «Fer pintar...», i aquelles amb l'objectiu de ser visurades a: Joan DOMENGE MESQUIDA i Jacobo VIDAL FRANQUET, «"A coneixença de Mestres experts". Les visures de l'obra gòtica a través de la documentació catalana», a Joan DOMENGE MESQUIDA i Jacobo VIDAL FRANQUET (ed.), *Visurar l'arquitectura gòtica: inspeccions, consells i reunions de mestres d'obra (s. XIV-XVIII)*, Palermo, 2017, p. 16-21. Pel que fa a les que es conserven a la península ibèrica fins a finals del segle XVI, vegeu el llistat efectuat a: Alfonso JIMÉNEZ MARTÍN, «El arquitecto tardogótico a través de sus dibujos», a Begoña

especialment la gran col·lecció de dibuixos de la catedral d'Estrasburg, compresos entre el segle XIII i finals del XV, però també se'n conserven d'un bon nombre de catedrals i esglésies parroquials, sobretot dins l'àmbit centreeuropeu (per exemple, de les catedrals de Colònia, Ulm, Ratisbona, Frankfurt, Viena, Praga i de l'església parroquial de Fribourg).⁸⁸ Una altra zona que ha salvaguardat diverses traces arquitectòniques és el nord i centre d'Itàlia, concretament de les catedrals de Milà, Siena i Orvieto.⁸⁹ El fet que la gran majoria de dibuixos procedeixi de terres centreeuropees no deixa de ser significatiu, però no ha de respondre necessàriament a una pràctica més intensiva del disseny arquitectònic. Pot ser, senzillament, que s'hagi estat més curós a l'hora de preservar-los.

El dibuix de Carlí que, cal insistir-hi, ha estat negligit quan s'han estudiat els que acabem de citar, es pot col·locar còmodament entre els més remarcables de tot el corpus de dissenys conservats. En primer lloc, per les seves dimensions, que el situen a prop dels més alts. En segon lloc, per la seva elevada qualitat. En tercer lloc, perquè és l'únic que està perfectament documentat. I en darrer lloc, per una característica que l'arriba a singularitzar: l'elevat nombre d'escultures que incorpora i el gran nivell de qualitat amb què han estat traçades. De fet, són rars els dibuixos arquitectònics que inclouen la figuració escultòrica; la gran majoria se centra en l'arquitectura pròpiament dita i deixa en blanc els

espais destinats a les estàtues. Entre les excepcions, que mai arriben a la profusió de la portada barcelonina, podem citar en primer lloc el dibuix de la façana de la catedral d'Estrasburg, catalogat amb el número 5, de mitjan segle XIV, amb les estàtues policromades,⁹⁰ i en segon terme, les petites figures de la part superior de la torre nord, atribuïda a Ulrich von Ensingen o al seu fill Matthäus Ensingen.⁹¹ També hi ha un conjunt escultòric en el dibuix de la façana de la capella de Sant Llorenç per a la mateixa catedral, realitzat entre 1494 i 1503, consistent en una escena narrativa en el timpà de la porta d'entrada (el martiri de Sant Llorenç) i quatre estàtues a cada un dels costats, amb una qualitat de traçat mitjana,⁹² així com en el dibuix de la capçalera exterior d'una església d'Esslingen, conservat a Viena.⁹³ En els dibuixos italians també apareixen algunes referències escultòriques: el projecte de la façana del baptisteri de Siena mostra, al frontó central, una escena de la Coronació, mentre que a la traça d'un pinacle de la catedral de Milà, atribuïda a Heinrich Parler, s'hi veuen dues figures. Encara resulta més desenvolupada la figuració en el projecte de decoració interna de la torre-llanterna de la catedral de Milà, que comprèn nou estàtues; malgrat que aquest dibuix ha estat atribuït a Giovannino di Grassi (finals del segle XIV), apunta més cap als darrers anys del segle XV o els inicis del XVI, a partir de la configuració de les imatges, amb un caràcter netament renaixentista.⁹⁴

ALONSO RUIZ (ed.), *La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América*, Madrid, 2011, p. 389-416; també, Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, «Entre "muestras" y "trazas". Instrumentos, funciones y evolución de la representación gráfica en el medio artístico hispano entre los siglos XV y XVI. Una aproximación desde la realidad aragonesa», a Begoña ALONSO RUIZ i Fernando VILLASEÑOR SEBASTIÁN (ed.), *Arquitectura tardogótica en la corona de Castilla: trayectorias e intercambios*, Sevilla-Santander, 2014, p. 305-328; Begoña ALONSO RUIZ, «Catedrales dibujadas: reflexiones en torno al dibujo arquitectónico gótico en Castilla», a Enrique RABASA DÍAZ, Ana LÓPEZ MOZO i Miguel Ángel ALONSO RODRÍGUEZ (ed.), *Obra Congrua*, Madrid, 2017, p. 151-161; finalment: J. IBÁÑEZ (ed. i coord.), *Trazas, muestras y modelos...*

⁸⁸ Molts d'aquests dibuixos han estat inclosos i reproduïts a: *Les Bâtitseurs...*, p. 380 i s. Per a la catedral d'Estrasburg: Cécile DUPEUX i Sabine BENGEL, *Cathédrale de Strasbourg: Dessins*, Estrasburg, 2014. Sobre els exemplars francesos: Étienne HAMON, «Fantômes et revenants: les dessin français d'architecture gothique», *Livraisons de l'histoire de l'architecture*, núm. 30 (2015), en línia a <<http://journals.openedition.org/lha/572>> (darrera consulta: 20 d'octubre de 2019). Vegeu també el catàleg de l'extraordinària col·lecció conservada al Kupferstichkabinett de la Akademie der bildenden Künste de Viena: Johann J. BÖKER, *Architektur der Gotik - Gothic Architecture. Bestandskatalog der Weltgrössten Sammlung an Gotischen Baurissen*, Salzburg-Viena, 2005. A nivell més genèric: Roland RECHT, *Le Dessin d'architecture*, París, 1995.

⁸⁹ V. ASCANI, *Op. cit.*

⁹⁰ *Les Bâtitseurs...*, p. 393-397. Les figures, de gran qualitat, han estat relacionades amb la miniatura bohèmia de l'època, i fins i tot s'ha arribat a pensar en la intervenció directa d'un miniaturista, posterior al dibuix de l'arquitecte.

⁹¹ *Ibidem*, p. 403.

⁹² *Ibidem*, p. 418. El dibuix, en paper, inclou la marca de l'arquitecte, Jakob von Landshut.

⁹³ *Ibidem*, p. 243. En aquest cas es tracta de tres estàtues situades sobre una porta lateral.

⁹⁴ Vegeu aquests exemples reproduïts a: Valerio ASCANI, «Le dessin d'architecture médiéval en Italie», a *Les Bâtitseurs...*, p. 255-277.

Dibuixat amb unes tintes encara visibles, malgrat el pas dels segles,⁹⁵ el projecte de Carlí es caracteritza pel seu detallisme i un esplèndid desplegament de recursos decoratius. S'estructura en una portalada coronada per un enorme gablet amb traceria (presumiblement) calada, flanquejada per dos contraforts laterals que s'eleven fins a arribar a l'altura de l'extrem del gablet.

La porta, partida pel mainell, té quatre brancals a cada costat d'on arrenquen les quatre arquivoltes, ben curulles d'àngels i profetes. Per contra, en el timpà no s'ha previst cap mena d'escultura figurativa: està compost per sinuoses traceries que formen dos arcs conopials i una forma flamejant central, tot omplert amb arcuacions més petites, traceries amb forma de llàgrima, nombrosos elements trilobulats i tetralòbuls (fig. 3). Aquesta decoració assoleix la seva màxima expressió en el gran gablet central, al centre del qual hi ha una gran i insòlita estrella de sis puntes arrodonides (fig. 4); traceries de característiques molt similars a les del timpà farceixen tant l'estrella com la resta del gablet, el contorn exterior del qual és resseguit per les fulles rissades tan característiques del gòtic internacional. Al mur del darrere (el gablet està lleugerament avançat), l'espai s'organitza en tres registres de traceries que s'enlairen aproximadament fins al primer terç del gablet. El registre inferior, el més ampli —es prolonga fins als peus dels profetes del tercer pis del contrafort— està conformat per una sèrie contínua d'allargades arcades amb forma de finestral. Una estreta sanefa horitzontal de fulles rissades separa el registre inferior del superior, una franja més ampla resolta a manera de barana.

El contrafort conservat, de proporcions lleugeres malgrat tenir una decoració molt recarregada, està format per diversos registres que es van estrenyent conforme s'eleva. La cara frontal del registre inferior està ocupada per dues estàtues de profetes, a la mateixa altura que l'apostatol dels brancals. Destaca la decoració dels pilars que fan la funció de peanyes, amb unes estretes sanefes verticals decorades de manera repetitiva amb trilòbuls i tetralòbuls; es tracta d'una ornamentació que es reproduïx a les peanyes dels apòstols, amb lleugeres variants en les formes representades.

El contingut de la cara interna del contrafort no apareix al dibuix, però gràcies al lleu escorç es veuen dos espais o fornícules que amb tota probabilitat allotjarien dos apòstols més; aquesta dada ens dona una idea de la llargària de les cares laterals del contrafort, la base del qual tindria una secció quadrada.⁹⁶ Sobre les figures dels profetes inferiors s'eleva un arc coronat amb un agut i estilitzat gablet (amb un pinacle a cada costat), tots dos amb una traceria de característiques molt similars a la de la part central de la portada. A continuació, en el següent registre, ubicat aproximadament a l'altura dels vèrtexs de les arquivoltes, dos profetes més, en aquest cas sobre una senzilla peanya motllurada, són coberts per uns complexos dossers culminats per una agulla. Per sobre d'aquests, unes arcades amb un petit gablet completen el registre. El tercer nivell té pràcticament la mateixa altura que l'anterior, però la seva organització és lleugerament diferent; les imatges es troben cada una sota una volta nervada, aparentment més senzilla que la que presenten els dossers de les estàtues de nivells inferiors, mentre que al frontis veiem un arc coronat amb un gablet molt estret i agut. A sobre, encara dins del mateix registre, es comença a estrènyer el contrafort amb dos arcs amb gablets molt semblants als anteriors, tot i que de dimensions més reduïdes, flanquejats per pinacles. Al registre superior el contrafort és ja tan estret que només hi ha espai per a una imatge a cada un dels tres costats, amb uns dossers d'extrems superiors molt aguts. Per sobre, dos nivells d'arcades donen lloc a la culminació final amb una agulla.

Com hem vist, els elements arquitectònics de la portada configuren un conjunt ben complex, el qual es veu acompanyat des del punt de vista iconogràfic amb un extens desplegament figuratiu.

En el mainell de la porta hi figura una estàtua de Crist beneït, flanquejada per un apostolat complet: als brancals hi trobem vuit apòstols, quatre a cada banda, i el conjunt es completa a la cara interna de la part baixa dels contraforts amb dos apòstols a cada costat. Aquests darrers no són visibles en el dibuix, però se n'intueix l'existència a partir de la lleu perspectiva del contrafort, on s'en-

⁹⁵ Àngel Menargues distingeix tres tipus de tintes diferents (À. MENARGUES, «Der Aufriss des Baumeisters Carlí...»).

⁹⁶ La cara exterior del contrafort no és visible, però probablement presentaria una continuïtat decorativa respecte de la resta de cares, amb estàtues incloses.

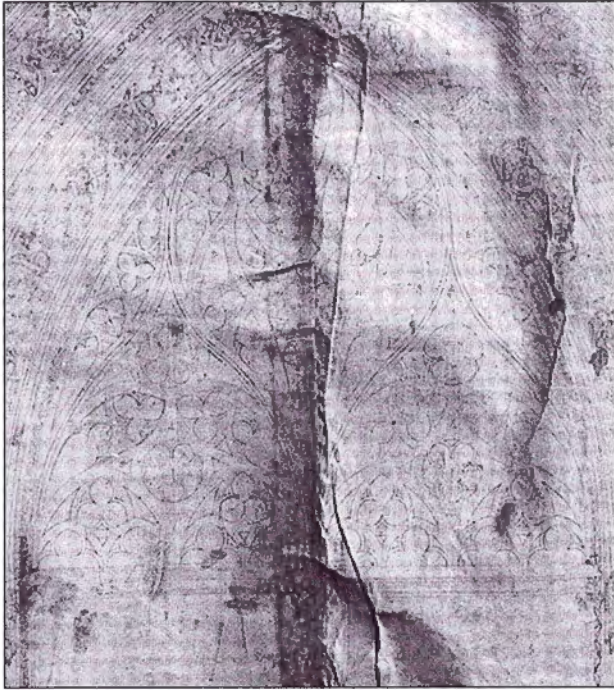


FIGURA 3: DETALL DEL TIMPÀ, PROJECTE DEL MESTRE CARLÍ

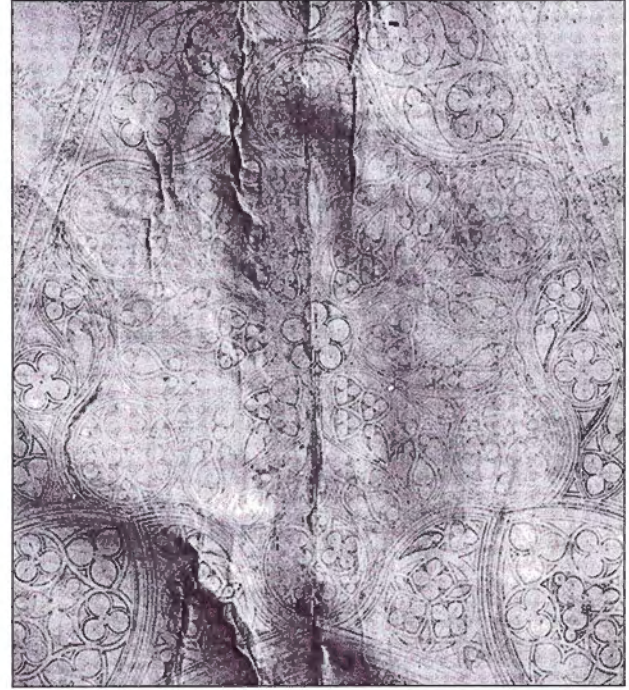


FIGURA 4: DETALL DEL GABLET CENTRAL, PROJECTE DEL MESTRE CARLÍ

treueuen dos espais disposats per allotjar estàtues. Començant d'esquerra a dreta (segons la posició de l'observador), els dos primers apòstols resulten difícils d'identificar: el primer té un llibre a una mà, i a l'altra un objecte que sembla una destràl, raó per la qual podria ser reconegut com a sant Mateu, sant Judes Tadeu o sant Maties; el segon apòstol està llegint un llibre, un atribut massa genèric; el segueixen sant Joan Evangelista, sant Pere, i a l'altre costat, sant Pau, sant Andreu, sant Jaume major i probablement sant Bartòmeu. Pel que fa a les imatges del contrafort dret, l'únic que podem afirmar és que es tracten de profetes, però els filacteris que els podrien identificar estan buits.

A les arquivoltes s'ubiquen petites figures sedents d'àngels músics i profetes, en estricta alternança. El vèrtex de les tres arquivoltes superiors és ocupat per un àngel en posició frontal.

No es pot considerar que Carlí hagi estat gaire innovador pel que fa al programa iconogràfic desplegat (ni fins a quin punt fou idea seva), per bé que sí ho serà, tal com veurem més endavant, en la manera de disposar algunes de les imatges. La

presència de l'apostolat als brancals i les parts internes dels contraforts, complementats per l'estàtua de Crist al mainell, es contraposa, com a representació de la nova llei, amb el desplegament profètic dels laterals, representants de l'antiga llei. Per la seva banda, la inclusió d'àngels músics i de petits profetes a les arquivoltes respon a una tradició compositiva ben consolidada en l'escultura arquitectònica de l'època, exemplificada en el portal del Mirador de Palma, la porta dreta de la façana occidental de la catedral de Saint-Maurice de Vienne o el *Petersportal* de la catedral de Colònia, entre altres.⁹⁷

L'arquitectura: els inicis del gòtic flamíger a la Corona d'Aragó

És evident que Carlí, en el moment de començar a concebre la portalada, havia de tenir un bagatge previ, fruit de la seva experiència anterior, totalment desconeguda per a nosaltres. Això no obstant, el coneixement de la seva ciutat d'origen

⁹⁷ Joan DOMENGE I MESQUIDA, *L'obra de la seu. El procés de construcció de la catedral de Mallorca en el tres-cents*, Palma, 1997; *Die Parler und der schöne Stil, 1350-1400*, vol. I, Colònia, 1978, p. 164-165; Francis SALET, «L'ancienne cathédrale Saint-Maurice de Vienne», a *Congrès Archéologique de France, 130 session, Dauphiné (1972)*, París, 1974, p. 508-553.

suposa un punt de partida ineludible a l'hora de cercar possibles referents. Aquesta recerca ens condueix a la catedral de Rouen, la qual té dues conegudes portades monumentals –que sens dubte coneixia Carlí– que admeten l'acarament amb el dibuix barceloní: la porta dels Llibreters (finals del segle XIII) i el portal de la Calenda (c. 1300-1330).⁹⁸ Ambdues presenten una estructura força similar, amb una gran porta coronada per un gablet amb traceria calada, i contraforts laterals compostats per diversos nivells que es van estretint conforme guanyen en alçada, per acabar en una agulla; el mur de darrere del gablet és obert amb una sèrie de finestres, a sobre dels quals s'eleva una gran rosassa, també culminada per un altre gablet de notables proporcions. Amb relació al projecte de Barcelona, constatem com l'estructura general és molt similar, per bé que hi ha algunes diferències: manca en el dibuix la rosassa i el seu gablet (que, en tot cas, formarien part de la façana, més que de la portada), el nombre d'arquivoltes augmenta a quatre, el timpà no presenta decoració figurada i s'ha ampliat de forma notable el desplegament d'estàtues pels contraforts, tot i que al portal de la Calenda ja es disposen en parelles per nivells. Pel que fa als finestres del mur, no podem saber si es conformarien en traceries cegues, o bé si es reproduirien els models de Rouen amb finestres autèntiques.⁹⁹ També és molt més ric el dibuix a nivell ornamental, faceta en la que participa plenament de la sensibilitat de l'època en què fou realitzat, el gòtic internacional.¹⁰⁰

L'estructura que Carlí seguí en el seu disseny gaudí d'un notable èxit en l'arquitectura francesa del segle XV i fins i tot d'inicis del XVI, en l'època

d'esplendor de l'estil *flamboyant* o flamíger. Podem citar, entre molts altres exemples, el portal sud de la catedral de Rodez o els portals centrals de les façanes occidentals de les catedrals de Troyes, Meaux, Toul, Rouen i Évreux.¹⁰¹

Així mateix, l'organització del contrafort, amb diversos registres ocupats per estàtues, que es van estretint per culminar amb una fletxa, no deixa de recordar algunes construccions d'origen anglès, com les que trobem en el missal de Sherborne (fig. 5), un manuscrit magníficament il·lustrat entre 1396 i 1407, seguint un model que podria remuntar-se a les antigues creus monumentals que a finals del segle XIII va fer erigir el rei Eduard I en memòria de la seva esposa Elionor de Castella.¹⁰²

Per una altra banda, hi ha un altre aspecte del disseny de Carlí que mereix ser comentat. Si bé en el dibuix de les traceries predominen notablement les formes tradicionals del gòtic radiant –encara que amb un desplegament molt més atapeït–, en alguns sectors ha aplicat unes fórmules més renovadores, amb les formes sinuoses que caracteritzaran el gòtic flamíger. Les localitzem principalment al timpà (fig. 3) i a la traceria de l'arc sobre el registre inferior ocupat per profetes (fig. 6), però també apareixen amb més discreció en el gran gablet i en la franja superior horitzontal del darrere.

Es considera que el gòtic flamíger comença a aparèixer al nord de França a finals del segle XIV, tot i que no s'hi imposa plenament fins a la quarta dècada del segle XV, potser derivat de l'anomenat *decorated style* anglès (1300-1375), el qual mostra en alguns casos unes formes similars a les que posteriorment s'expandiran pel continent.¹⁰³ Malgrat

⁹⁸ Carbonell ja citava aquestes portades com a possibles referents del disseny barceloní, sense entrar en detalls (M. CARBONELL, «Consuetud i canvi...», p. 104). Sobre la catedral de Rouen, destaquem algunes de les aportacions més recents: Yves LESCROART, *La cathédrale Notre-Dame de Rouen*, París, 2000; Alain ERLANDE-BRANDENBURG (ed.), *396-1996, XVI^e centenaire de la cathédrale Notre-Dame de Rouen: Colloque international*, Rouen, 2005; 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*, Caen, 2005; Franck THÉNARD-DUVIVIER, *Images sculptées au seuil des cathédrales: Les portails de Rouen, Lyon et Avignon*, Mont-Saint-Aignan, 2012; Jean-Charles DESCUBES (ed.), *Rouen: Primatiale de Normandie*, Estrasburg, 2012; finalment, diversos articles inclosos a: *Rouen et Pays de Caux: Congrès archéologique de France*, núm. 161 (2003), París, 2005.

⁹⁹ A Barcelona, a la part inferior d'aquest sector, hi manca la balustrada present a les dues portes normandes.

¹⁰⁰ Per bé que el gòtic internacional sigui un corrent que ateny preferentment les arts figuratives, indubtablement la propensió a l'ornamentació i el predomini de la línia corba incidí en les formes arquitectòniques, malgrat que en aquest àmbit no es pugui parlar amb propietat d'un «estil internacional».

¹⁰¹ Un model similar és aplicat per Jan Van Eyck en l'església que serveix de fons en el seu conegut dibuix de santa Bàrbara (Erwin PANOFKY, *Les primitifs flamands*, París, 1992, fig. XXV).

¹⁰² Sobre el missal de Sherborne: Janet BACKHOUSE, *The Sherborne Missal*, Toronto, 1999. Per a les anomenades *Eleanor crosses: Age of Chivalry*, Londres, 1987, p. 361-365.

¹⁰³ Roland SANFAÇON, *L'architecture flamboyante en France*, Québec, 1971. Sobre els precedents anglesos: J. BONY, *The English decorated style. Gothic Architecture Transformed, 1250-1350*, Nova York, 1979.

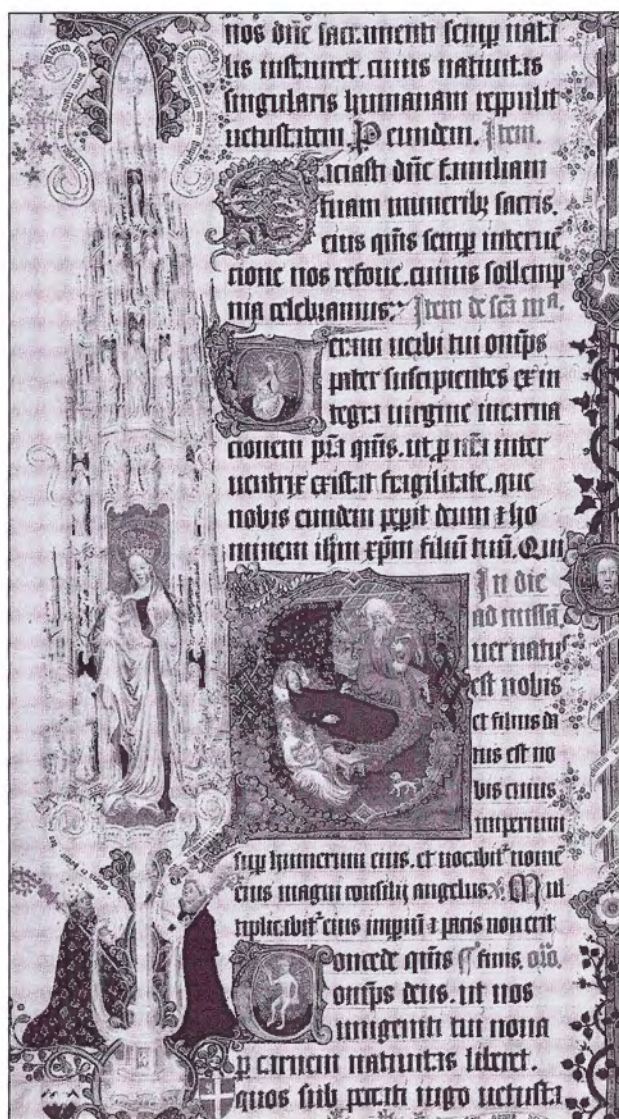


FIGURA 5: MISSAL DE SHERBORNE (BRITISH LIBRARY, MS 74236)

una certa confluència de solucions, no s'ha pogut determinar per quines vies concretes s'hauria estès el *decorated style* anglès cap a terres franceses –en el cas que hi hagués una relació de causalitat–, ni per què s'hauria produït un decalatge cronològic tan acusat.¹⁰⁴ És possible que existeixi alguna relació amb el context favorable que suposaria el predomini del gòtic internacional, tan predisposat al decorativisme i la sinuositat de les formes. Amb

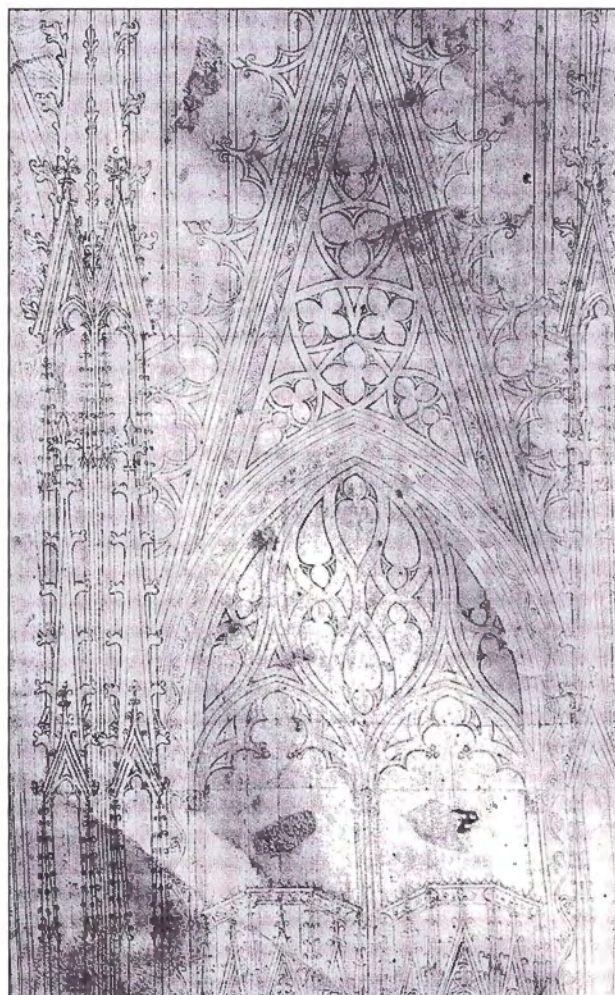


FIGURA 6: DETALL DEL CONTRAFORT DRET, AMB TRACERIES FLAMÍGERES

tot, aquesta tardana entrada en terres franceses fou, durant un temps, força restringida i tímida, amb uns resultats que encara estaven lluny de l'exuberància que apareixeria en l'arquitectura de ben entrat el segle XV. Un dels edificis que permet apreciar millor els primers indicis de canvi és la Sainte-Chapelle de Riom (1395-1403), edificada per l'arquitecte Hugues Foucher seguint el disseny de Pierre Juglar i del cèlebre Guy de Dammartin.¹⁰⁵ A aquest darrer arquitecte també es deu la monumental xemeneia del palau de Poitiers (a partir de 1388, aproximadament).¹⁰⁶ La presència recurrent

¹⁰⁴ Sobre les diverses aportacions que s'han efectuat relatives a aquesta possible difusió: A. CONEJO, «Exordis de les formes...», p. 205-206.

¹⁰⁵ Sobre els projectes endegats pel duc de Berry: Thomas RAPIN, *Les chantiers de Jean de France, duc de Berry: maîtrise d'ouvrage et architecture à la fin du Moyen Âge*, Tesi doctoral, Université de Poitiers, 2010.

¹⁰⁶ Olivier GUYOTJEANNIN i Philippe PLAGNIEUX, «Documents comptables et histoire de la construction. Guy de Dammartin et la cheminée de la grande salle de Poitiers», *Bulletin Monumental*, núm. 164/4 (2006), p. 377-382.

del nom de Guy de Dammartin en la direcció dels projectes on apareixen per primera vegada les formes flamígeres ha dut a considerar-lo un element cabdal en la implantació d'aquest corrent a França.¹⁰⁷ A París, aquestes novetats tardaren una mica més en materialitzar-se:¹⁰⁸ n'és una mostra la Sainte-Chapelle de Vincennes, començada a edificar pel gran arquitecte Raymond du Temple, i posteriorment continuada durant la primera dècada del segle XV per un altre artífex no documentat. El primer mestre treballà durant tota la seva carrera segons les pautes del gòtic radiant, i així es constata en la capçalera de la Sainte-Chapelle. Però a les traceries de les grans finestres de la nau ja es percep una nova sensibilitat, amb unes formes flamejants més acusades que delaten un canvi de models.¹⁰⁹ Participaven d'una estètica similar les finestres de la desapareguda capella de Notre-Dame-de-Bonne-Nouvelle, una construcció parisenca estrictament coetània.¹¹⁰ Una mica més tardana és la finestra de la capella de Louis de Bourbon (també anomenada de Vendôme) a la catedral de Chartres, realitzada el 1417 per Geoffroi Sevestre, un arquitecte d'origen parisenc.¹¹¹ A més del perfilat de les traceries, crida l'atenció l'estructura general del conjunt, que sembla una translació simplificada del model de Carlí, amb estàtues disposades verticalment als costats de la finestra, i especialment amb una decoració molt similar organitzada en tres registres darrere del gablet.

L'expansió del gòtic flamíger per les terres franceses fou relativament lenta, i no acabà d'im-

posar-se fins ben entrat el segon terç del segle XV. Amb tot, trobem un testimoni aïllat a les finestres de la capçalera de Saint-Martial d'Avinyó,¹¹² un espai edificat poc abans de 1402 sota el finançament del cardenal Jean de Lagrange, un religiós procedent precisament del nord de França, en la tomba del qual intervingueren escultors estilísticament vinculats amb els tallers reials.

En el projecte de Barcelona, Carlí fa un pas més enllà amb relació als exemples francesos, sobretot en els sectors concrets que abans hem precisat, complicant de manera ostensible el dibuix. El perfil de les traceries principals del timpà i del primer registre del contrafort reproduïx una forma que es troba a les finestres de la Sainte-Chapelle de Riom i a les de la nau de Vincennes, però Carlí resol les traceries secundàries de l'interior d'una manera molt més intricada.

No sabem com hauria incorporat Carlí aquestes novetats, però potser ja les havia assimilat a la seva ciutat, Rouen, si és correcta la cronologia que s'ha proposat per a les arcades decoratives dels costats de la rosassa de la façana occidental de la catedral de Rouen.¹¹³

En certa mesura, a nivell decoratiu (però no estructural) el projecte barceloní es podria comparar amb el dibuix conservat a la catedral de Ratisbona, també d'inicis del segle XV, concretament per la voluntat d'emplenar els espais buits amb formes arrodonides i sinuoses, amb trifolis i quadrifolis al seu interior, que constatem en el gran gablet de Barcelona i en la part baixa de la fletxa de Ratisbona.¹¹⁴

¹⁰⁷ Clémence RAYNAUD, «Guy de Dampmartin et la genèse du gothique flamboyant en France», *Cahiers archéologiques*, núm. 50 (2002), p. 185-200. Seria per la via dels arquitectes, més que per la dels promotors, per on hauria entrat el nou estil. Bialostocki suggereix el paper que hi podria haver tingut de Berry, coneixedor de l'arquitectura anglesa pel fet d'haver estat presoner en aquest país entre els anys 1360 i 1367 (Jan BIALOSTOCKI, *L'art du xvème siècle. Des Parler à Dürer*, París, 1993, p. 50). Aquesta presumpta voluntat expressa per part del noble, però, no encaixa amb el fet que alguns dels edificis més emblemàtics que féu construir, com la Sainte-Chapelle de Bourges, es fonamentin encara en paràmetres decoratius molt tradicionals.

¹⁰⁸ Sobre els primers testimonis de l'arquitectura flamígera a París: Philippe PLAGNIEUX, «Les débuts de l'architecture flamboyante dans la capitale», a *Paris 1400. Les arts sous Charles VI*, París, 2004, p. 80-81.

¹⁰⁹ Florian MEUNIER, «Parties flamboyantes de la Sainte-Chapelle de Vincennes», a *Paris 1400. Les arts sous Charles VI*, París, 2004, p. 82.

¹¹⁰ *Paris 1400. Les arts sous Charles VI*, París, 2004, p. 83-86.

¹¹¹ Anne PRACHE, «La chapelle de Vendôme à la cathédrale de Chartres et l'art flamboyant en Île-de-France», *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, núm. 46-47 (1993), p. 569-576.

¹¹² Françoise ROBIN, *Midi gothique*, París, 1999, p. 163.

¹¹³ Markus SCHLICHT, «Les fastes gothiques de Notre Dame. 1281-1430», a Jean-Charles DESCUBES (ed.), *La cathédrale de Rouen, primatiale de Normandie*, Estrasburg, 2012, p. 50-63, especialment, p. 61.

¹¹⁴ Les diferències notables que presenta la traça de Ratisbona amb la catedral d'aquesta ciutat han fet dubtar que el dibuix pertanyi realment a aquest edifici. Peter KURMANN, «Metz et Ratisbonne: La flèche de la tour de Mutte et son relief en Allemagne autour de 1400», *Bulletin Monumental*, núm. 158/4 (2000), p. 297-304.

Potser un dels aspectes més originals del disseny barceloní és el seu timpà anicònic, decorat amb traceries. Aquesta serà una de les característiques distintives del gòtic flamíger francès, per bé que els exemples que coneixem són tots posteriors a 1408, un fet que, d'altra banda, atorga més rellevància a la traça del normand.¹¹⁵ Un dels més propers, en termes cronològics, és el de portada de la capella de Saint-Yves de París, coneguda a partir d'un gravat antic; la façana occidental d'aquesta capella va ser edificada per Pierre Robin i Benoît de Savoie entre 1408 i 1414.¹¹⁶ Posteriorment, aquesta tipologia s'estendria de forma molt àmplia, especialment al nord de França, on la localitzem, per exemple, a les portes de la façana de les catedrals de Nantes i Tours, al portal sud de Saint-Remi de Reims, i a molts altres indrets.¹¹⁷

És una qüestió merament de criteri discernir si l'estadi al qual arriba Carlí pot ser considerat com a flamíger o bé com a protoflamíger, perquè no es pot citar una obra de referència que marqui un punt d'inflexió inequívoc.¹¹⁸ En tot cas, la intervenció de Carlí suposa una fita en l'evolució de l'arquitectura catalana, i tal volta un cert punt de partida cap a una nova manera d'entendre l'orna-

mentació arquitectònica a la Corona, en sintonia amb el que s'estava esdevenint al nord i centre d'Europa.¹¹⁹ De fet, ja trobem uns tímids apunts, previs a l'arribada de Carlí, en alguns elements determinats de la producció de l'arquitecte Arnau Bargués.¹²⁰ De les finestres de l'anomenat palau del rei Martí de Poblet (1398-1406), en destaca la del costat dret de la façana i una altra en el mur orientat al pati interior que dona accés al palau, en les que s'entreu un nou gust decoratiu en les traceries, amb unes formes que tendeixen a guanyar en sinuositat.¹²¹ És només un lleu i puntual indicatiu, perquè les finestres de la coetània façana de la Casa de la Ciutat de Barcelona (1399-1402), obra del mateix Bargués, tornen a exhibir uns models de traceries molt tradicionals. Per una altra banda, a la mateixa època s'estava construint el portal del Mirador de la catedral de Palma, amb un interessant protagonisme de la decoració arquitectònica. Malgrat la procedència nòrdica dels principals mestres que hi treballaren (Joan de Valenciennes, Pere de Santjoan de Picardia i Rich Alemany),¹²² el disseny decoratiu segueix una línia conservadora, tal com es pot constatar, per exemple, en el gablet del portal.¹²³ També els elaborats dissenys

¹¹⁵ En els escassos exemples anteriors coneguts, les traceries tenen una funció de fons decoratiu per a escultures exemptes (portal de les Verges de Santa Maria de Morella, porta sud de St. Martinus de Halle, Bèlgica), tret del timpà de la portada de la catedral de Tarragona, parcialment decorat amb relleus figuratius en el registre inferior.

¹¹⁶ Philippe PLAGNIEUX, «Façade occidentale de la chapelle Saint-Yves», a *Paris 1400. Les arts sous Charles VI*, París, 2004, p. 86. Pierre Robin seria més endavant el responsable principal de la construcció de Saint-Maclou de Rouen, un dels edificis més emblemàtics del gòtic flamíger.

¹¹⁷ Es presenten diversos testimonis a: Roland SANFAÇON, «L'évocation des grands portails des cathédrales de Reims et d'Amiens dans les églises flamboyantes de Champagne et de Picardie», a *Pierre, lumière, couleur. Études d'histoire de l'art du Moyen Âge*, París, 1999, p. 457-468. Al sud de França, encara que no sigui tan habitual, també hi és present, com a la porta del transsepte sud de la catedral de Rodez, de mitjan segle XV.

¹¹⁸ Sobre l'arribada del gòtic flamíger a Catalunya: A. CONEJO, «Exordis de les formes flamejants...». L'autor interpreta com a flamígers diversos elements isolats pertanyents al segle XIV, centrant-se especialment en la capella dels Sastres de la catedral de Tarragona, i amb al·lusions a la presència de l'arc conopial en altres obres catalanes del XIV, algunes de l'entorn d'Aloi de Montbrai, tot citant el pes que podria haver tingut el taller de Rieux des del Midi francès.

¹¹⁹ Tal com ha demostrat documentalment Francesca Español, els arcs flamígers d'una de les ales del claustre del monestir de Santes Creus no són obra de l'arquitecte anglès Reinard des Fonoll (c. 1332) sinó d'uns pedrers francesos que hi intervingueren a inicis del segle XVI (F. ESPAÑOL I BERTRAN, «Remarques en l'activitat del Mestre Fonoll i una revisió del "flamíger" de Santes Creus», *D'Art*, núm. 11 (1985), p. 123-131).

¹²⁰ Sobre l'obra d'Arnau Bargués i el seu entorn artístic: Maria Rosa TERÉS I TOMÀS, «Arnau Bargués i els seus escultors», a Antoni PLADEVALL I FONT (ed.), *L'Art Gòtic a Catalunya. Escultura II. De la plenitud a les darreres influències foranes*, Barcelona, 2007, p. 74-81; Joan VALERO MOLINA, «Dues mènsules del museu de Mataró, procedents del palau dels Cabrera a Blanes. Reflexions sobre l'escultura en els tallers d'Arnau Bargués», *Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria*, núm. 96 (2010), p. 22-34.

¹²¹ Sobre la construcció del palau: Maria Rosa TERÉS I TOMÀS, «El Palau de Rei Martí a Poblet: una obra inacabada d'Arnau Bargués i Françoi Salau», *D'Art*, núm. 16 (1990), p. 19-39.

¹²² Sobre el portal del Mirador i els artífexs que hi intervingueren: J. DOMENGE, *Op. cit.*, p. 205-220. L'origen concret de Rich Alemany és incert, perquè la documentació tardomedieval sovint tendeix a qualificar les persones d'origen flamenc com a «alemanyes».

¹²³ Segons consta en la documentació mallorquina, va ser Joan de Valenciennes qui realitzà el gablet (J. DOMENGE, *Op. cit.*, p. 291), però probablement devem el seu disseny al mestre director de la porta, Pere de Santjoan; amb tot, no es pot

decoratiu de les claus de volta del claustre de Sant Pere d'Àger apunten cap a una certa renovació de l'ornamentació, malgrat que segueixen inserint-se dins d'uns paràmetres encara tradicionals; amb tot, en els capitells trobem un desplegament figuratiu més singular, especialment en aquells de caràcter vegetal: capitells enterament ocupats per una frondosa mata o arbre, amb animals inclosos, que no deixen de recordar, a més petita escala, l'extravagant solució que Robert de Helbuterne aplicaria a la volta de l'anomenada torre de Joan sense Por a París (1409-1411), on substitueix els nervis per branques amb fulles.¹²⁴

Les traceries dels respallers del cadirat de la Seu d'Urgell (c. 1412-1416) suposen un pas apreciable cap a la complicació dels dibuixos sinuosos i constitueixen la primera referència coneguda a un flamíger explícit. Aquest conjunt va ser contractat per Pere de Santjoan el 1410, però molt probablement l'acabaria assumint Antoni Canet a partir de 1412.¹²⁵ Canet podria haver conegut perfectament el dibuix de Carlí, perquè treballà amb certa regularitat a la catedral barcelonina durant els primers anys del segle.

Però serà en la generació posterior a aquests mestres on es manifestarà una implantació més clara de les formes flamígeres, tot i que tamisada per l'encara notable pes de la tradició i pel tarannà més sobri –i, per tant, a priori, contraposat a l'es-

tètica flamígera– que caracteritza l'arquitectura catalana del segle XV. Per aquest motiu, els exemples que trobarem seran força puntuals. Sens dubte, un dels noms més destacats de la primera meitat de segle és Marc Safont; potser la seva obra més emblemàtica és la capella de Sant Jordi del palau de la Generalitat (1432-1434), la façana de la qual es caracteritza per un inusual desplegament de traceries que confereixen a l'entrada una impressió de recarregament parella a la que, a molt més gran escala, hem vist en el projecte de Carlí.¹²⁶ Amb tot, les traceries cegues del mur reproduïen antigues formes, usuals en el segle XIV; és a la traceria calada de la porta i les finestres on cal centrar l'atenció, amb un disseny proper, tot i que no igual, al de l'arc que es troba en el contrafort del dibuix de Carlí, sobre els profetes del registre inferior. També s'apliquen solucions flamígeres en els òculs calats del pati gòtic.

El retaule major de la catedral de Tarragona, realitzat a la mateixa època (a partir de 1425) també esdevé un interessant testimoni de l'entrada de les noves formes, concretament les traceries de les portes laterals, amb un dibuix quelcom més complex que les de la capella de Sant Jordi, així com, en una escala més reduïda, en els nimbes i els dossierers de les petites figures. L'autor del retaule, Pere Joan, era escultor, malgrat que certes dades també el podrien vincular amb l'activitat arquitectònica.¹²⁷

descartar que aquest, en refer el projecte originari de Pere Morey, hagués respectat un hipotètic esquema previ que hauria pogut traçar el mestre mallorquí.

¹²⁴ Philippe PLAGNIEUX, «L'hôtel d'Artois: la résidence parisienne de Jean sans Peur», a *L'art à la cour de Bourgogne. Le mécénat de Philippe le Hardi et de Jean sans Peur (1364-1419)*, París, 2004, p. 158-159. El sector del claustre d'Àger que conté aquestes escultures va ser edificat en època del comte Pere d'Urgell (†1408). No disposem de dates que permetin afinar la cronologia de la construcció, ni tampoc l'autoria; amb tot, sabem que entre el 1406 i el 1407 el mestre major de la catedral de Lleida –el nom del qual és silenciats pels documents– estava treballant en aquesta localitat (C. ARGILÉS, *Preus i salaris...*, p. 100). Un dels noms que caldria tenir en compte és el del pedrer Joan Aimeric, natural d'Àger, el qual, en el testament que escrigué el 1410 a Perpinyà nomenava marmessor a Guillem Sagrera (Pierre PONSICH, «La cathédrale Saint-Jean de Perpignan», *Les Études roussillonnaises*, vol. III (1953), p. 211).

¹²⁵ Per motius que desconeixem, el mestratge de Pere de Santjoan en el cadirat urgellenc va ser qüestionat, i fou objecte d'un procés que hauria provocat la sortida d'aquest mestre. Malgrat que gairebé tota la bibliografia atribueix els fragments conservats a Santjoan, existeixen poderosos arguments estilístics i fins i tot documentals (que aquí no podem concretar) per atorgar la paternitat de l'obra a Antoni Canet, mestre major de la Seu d'Urgell el 1416 (tal com ja apuntàvem a: Joan VALERO MOLINA, «L'etapa gironina de Pere de Santjoan», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, vol. XLII (2001), p. 234-236, i desenvoluparem amb major amplitud en un futur estudi). Sobre els plafons de la Seu d'Urgell: Àngela FRANCO MATA, «Dispersió de la silleria del coro de la Seo de Urgel», a *Viatges a la bellesa. Miscel·lània Homenatge a Maria Rosa Manote i Clivilles*, Barcelona, 2015, p. 129-138).

¹²⁶ Sobre Marc Safont: Marià CARBONELL I BUADES, «Marc Safont (ca. 1385-1458) en l'arquitectura barcelonina del segle XV. Documents per a un esbós biogràfic», *Estudis Històrics i Documents dels Arxius de Protocols*, vol. XXI (2003), p. 181-226; Antoni CONEJO DA PENA, «Marc Safont», a *Gli ultimi independenti. Architetti del gotico nel Mediterraneo tra XV e XVI secolo*, Palermo, 2007, p. 94-113; M. CARBONELL, «De Marc Safont a Antoni Carbonell...».

¹²⁷ Segons ha donat a conèixer Francesc Fité, el 12 de abril de 1424 Pere Joan firmava com a testimoni en els capítols estipulats entre el bisbe de Lleida i el capítol per a la construcció d'una capella a la catedral lleidatana (Francesc FITÉ I LLEVOT,

Estrictament coetanis són els arcs amb traceria calada que es troben a la part baixa de la girola de la catedral de Tortosa, darrere del retaule major, construïda sota el mestratge de Joan d'Eixulbi.¹²⁸

Finalment, possiblement l'exemple més esplendorós a la Corona d'Aragó sigui la capella dels Corporals de Daroca, especialment els tres arcs de l'interior del recinte –els quals conformen un autèntic *jubé* a l'estil francès– on el perfilat de les traceries ja pot ser qualificat netament com a flamíger. La documentació demostra que cap a l'any 1417 el mestre Isambart dirigia un important taller a Daroca, en uns treballs que no s'especifiquen però que, amb tota versemblança, es poden identificar amb les obres a la capella dels Corporals. No pot ser casual que Isambart, un enigmàtic arquitecte i potser també escultor de probable origen nòrdic, aparegui documentat per primera vegada l'any 1410 a la catedral de Lleida, a les ordres del mestre Carlí.¹²⁹

Els traçats flamígers s'incorporaren a la pintura a partir de la quarta dècada del segle en la fusteria de retaules, encara que amb certa timidesa, i una dècada més tard de manera més puntual en les mateixes representacions pictòriques (retaule de Vallmoll de Jaume Huguet, *Verge dels Consellers* de Lluís Dalmau).

Les ramificacions del flamíger transcendiren els límits del regne de la Corona. A més de l'activitat coneguda d'Isambart en terres castellanques, cal esmentar la figura de Pere Jalopa, aparellador del primer en les obres de la capella de Sant Agustí de la

catedral de Saragossa, i posteriorment responsable de la capella d'Álvaro de Luna a la catedral de Toledo; les traceries cegues dels arcs superiors d'aquesta capella recorden poderosament el dibuix del timpà de la catedral de Barcelona.¹³⁰

Hauria pogut tenir Carlí algun ascendent en la projecció posterior de l'obra de Safont i Isambart i, en certa mesura, en l'entrada de les formes flamígeres a la Corona? El fet que el projecte de l'artífex normand no arribés a realitzar-se mai no constitueix cap obstacle a l'hora de considerar l'empremta que podria haver tingut en el llenguatge arquitectònic d'altres mestres: no cal recordar la importància de la catedral de Barcelona com a centre on treballaren i es formaren arquitectes i escultors de primera fila, els quals tindrien accés a una mostra que, per a molts d'ells, revelava unes formes i estructures que els eren alienes. Si bé és veritat que el disseny de la portalada de la catedral no s'executà, també és cert que un jove Marc Safont, en ple període formatiu, fàcilment hauria pogut tenir accés directe al projecte, perquè les primeres dades documentals sobre aquest arquitecte català el situen precisament a la seu barcelonina entre 1404 i 1406, com a fadrí de Jaume Solà.¹³¹

Pel que fa a Pere Joan, també el localitzem entre finals de 1414 i maig de 1415 –en els moments inicials de la seva carrera– a la catedral de Barcelona, treballant en la porta de la sala capitular al costat dels escultors Francesc Marata i Antoni Canet.¹³²

«Ritual i cerimònia a la seu vella de Lleida: les devocions, aniversaris i fundacions», a M. LUISA MELERO (ed.), *Imágenes y motores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Bellaterra, 2001, p. 389-390). Així mateix, un artífex homònim, al costat d'altres pedrers, realitzava el 1459 la rosassa flamígera de Santa Maria del Mar (Agustí DURAN I SANPERE, «Els constructors de Santa Maria del Mar», a *Barcelona i la seva Història. L'art i la cultura*, Barcelona, 1975, p. 228).

¹²⁸ Victòria ALMUNI BALADA, «La construcció medieval de la catedral de Tortosa según los libros de fábrica. La obra del presbiterio (1346-1441)», a *Una arquitectura gótica mediterránea*, vol. II, València, 2003, p. 91.

¹²⁹ C. ARGILÉS, *Preus i salaris...*, p. 56. Són diversos els articles que darrerament s'han publicat a l'entorn de la figura d'Isambart; destacarem un dels més recents, el qual incorpora la bibliografia anterior: Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, *La capilla del palacio arzobispal de Zaragoza en el contexto de la renovación del Gótico final en la Península Ibérica*, Saragossa, 2012. També: Víctor Daniel LÓPEZ LORENTE, «La guerra y el maestro Ysambart (doc. 1399-1434). Reflexiones en torno a la formación y la transmisión de conocimientos técnicos en los artesanos de la construcción del tardogótico hispánico», *Roda da Fortuna. Revista Electrónica sobre Antigüedad e Medioevo*, vol. 3, núm. 1-I (2014), p. 410-450.

¹³⁰ Sobre aquesta capella: Amalia María YUSTE GALÁN, «La introducción del arte flamígero en Castilla: Pedro Jalopa, maestro de los Luna», *Archivo Español de Arte*, núm. 79 (2004), p. 291-300; Víctor Daniel LÓPEZ LORENTE, «La más suntuosa capilla de España». Lujo, poder y magnificencia en la arquitectura de la capilla de Álvaro de Luna», a Olga PÉREZ MONZÓN, Matilde MIQUEL JUAN i María MARTÍN GIL (ed.), *Retórica artística en el tardogótico castellano. La capilla fúnebre de Álvaro de Luna*, Madrid, 2018, p. 334-351.

¹³¹ M. R. TERÉS, «Obres del segle XV...», p. 397-398. Aquesta autora dona a conèixer per primera vegada la intervenció primerenca de Safont a la catedral entre els anys 1405 i 1406. Però el març de 1404 és esmentat un fadrí de Jaume Solà anomenat Marc, que podem identificar de manera versemblant amb el mateix personatge (ACB, *Llibre d'Obra*, 1403-1405, II, f. 27).

¹³² M. R. TERÉS, «Obres del segle XV...», p. 401-402.

En definitiva, no podem menystenir el paper que podria haver tingut Carllí en l'entrada de l'arquitectura flamígera a la Corona d'Aragó, un paper que en tot cas hauria assolit un pes específic reduït en el context de l'arquitectura del segle XV, tenint en compte que les característiques pròpies de les construccions d'aquest territori no propiciaven gaire l'expansió de les noves formes.

Les imatges: l'empremta dels grans mestres dels Valois

Malgrat que el projecte de Carllí és un disseny eminentment arquitectònic, els dibuixos dels personatges aporten una informació molt valuosa sobre el context artístic en el qual es formà el seu artífex, i més tenint present que, per a nosaltres, representa el punt de partida cronològic conegut sobre la carrera del mestre.

En primer lloc, cal fer una consideració sobre la paternitat efectiva de tot el dibuix, una qüestió de cabdal importància a l'hora de valorar els debits de Carllí. Basant-se en les evidents diferències que palesen les figures, Àngel Menargues distingeix la participació de dues mans, que identifica amb Carllí (les millors imatges) i Jani.¹³³ Això no obstant, des d'una perspectiva documental, el tema de l'autoria és molt clar: tan sols són citats dos artífexs, i, recordem-ho, només un dibuixa o traça, el mestre, mentre que el macip es dedica a picar. La intervenció d'un hipotètic tercer ajudant no documentat que hauria assistit Carllí en el dibuix és pràcticament descartable, si tenim en compte, en el context més ampli dels Llibres d'Obra de la catedral, la manera amb què s'efectuaven els pagaments: aquests registren totes les retribucions individualitzades, fins i tot als esclaus i als aprendents que tot just comencen en l'ofici.¹³⁴

Partint de l'estudi directe del dibuix, constatem un estil força uniforme, tot i que són apreciables certes discontinuïtats en els apòstols del costat

esquerre, especialment en l'acabat; comparteixen el mateix caràcter, la mateixa manera de plasmar ulls, mans i barbes, amb els dels brancals de la dreta, però les figures –tot i estar tan ben dibuixades com les altres– són més planes, mancades dels diversos matisos ombrejats que caracteritzen la resta del conjunt; també són visibles aquestes desigualtats en diversos àngels i profetes de les arquivoltes. La mà executora seria la mateixa, però la diferència es trobaria en una major dedicació de temps per als apòstols del costat dret, sens dubte realitzats abans. Els altres s'haurien resolt de manera més apressada, fins al punt que algunes imatges de les arquivoltes han estat senzillament esbossades, i que l'artífex deixà certs detalls decoratius menors per completar. Sembla, doncs, que la traça s'hauria acabat amb presses, qui sap si pel fet que Carllí disposava d'un temps limitat, o bé a causa de la pressió exercida pels canonges en veure que el projecte s'anava allargant en el temps i, en conseqüència, s'anava encarint.

Cal insistir en la idea de l'autoria única, perquè ens mostra una faceta sorprenent del mestre Carllí que, malgrat haver estat sempre a la vista no s'havia tingut mai en compte: les seva extraordinària habilitat en el dibuix, que l'equipara amb els grans miniaturistes francesos de la seva època.¹³⁵ I de fet constatarem com determinades imatges de la portalada semblen manllevades de la miniatura franco-flamenca de primera línia del moment, o si més no poden recórrer a models similars.

L'ambient on es formà Carllí, les influències que experimentà, els àmbits de creació artística que freqüentà i dominà, aquests són uns aspectes fins ara desconeguts que podrien, en part, ser desvetllats a partir d'una atenta lectura de les figures de la portalada, del seu estil i de la manera de representar-les.

De tot el conjunt d'apòstols, potser els que més ressalten per la seva gran qualitat són sant Andreu i sant Jaume (fig. 7). Del primer, resolt amb una gran elegància, destaca la seva plàcida mirada

¹³³ À. MENARGUES, «Der Aufriss des Baumeisters Carllí...».

¹³⁴ N'és una bona mostra l'extensa relació de pagaments per al cadirat del cor, però també ho trobem habitualment en les despeses dels jornals del dia a dia.

¹³⁵ Els dibuixos de Carllí poden resistir sòlidament la comparació directa amb algunes obres assenyalades de la miniatura catalana del gòtic internacional, com el Breviari del rei Martí, en el qual hi intervenen diverses mans (Josefina PLANAS BADENAS, *El breviario de Martín el Humano*, València, 2009). D'altra banda, es pot apropar més a les miniatures del rotlle de Poblet, no tant per l'estil com per la qualitat i la tècnica del dibuix (Amadeo SERRA DEFILIS, «La historia de la dinastía en imágenes: Martín el Humano y el rollo genealógico de la Corona de Aragón», *Locus Amoenus*, núm. 6 (2002-2003), p. 57-74).



FIGURA 7: APÒSTOLS DEL COSTAT DRET

cap a baix i a un costat, que sembla més pròpia d'una miniatura que d'una escultura. Els plecs han estat resoltos amb gran ofici, d'igual manera que les altres imatges: Carlí no es limita a esbossar-los, sinó que s'ha preocupat de remarcar curiosament les ombres. La figura de sant Andreu recorda poderosament, per la seva fesomia, diverses miniatures coetànies del nord de França, especialment de l'entorn del mestre de Boucicaut (miniaturista anònim actiu durant el primer quart del segle XV),¹³⁶ però també remet als vitralls de la Sainte Chapelle de Bourges (avui a la catedral de la ma-

teixa ciutat), probablement dissenyats per André Beauneveu als darrers anys del segle XIV.¹³⁷

Quant a sant Jaume, que a nivell tècnic presenta uns trets molt semblants a sant Andreu, també crida l'atenció la manera com s'han resolt els trets de la cara: el rictus de la boca, la mirada, la forma dels ulls i les celles, el nas... Sembla aplicar-hi un model molt proper a la figura de profeta d'un vitrall del museu The Cloisters (fig. 8), atribuït a André Beauneveu, una obra d'origen incert (Bourges o Borgonya),¹³⁸ model que es pot fer extensible a altres apòstols i profetes dels vitralls

¹³⁶ Sobre el mestre de Boucicaut i la seva obra: Millard MEISS, *French Painting in the Time of Jean de Berry. The Boucicaut Master*, Londres, 1968. Un dels aspectes que presenta coincidències més estretes amb aquest mestre és la manera de materialitzar els ulls.

¹³⁷ Els vitralls són reproduïts a: Susie NASH, *André Beauneveu, "No equal in any land", Artist to the Court of France and Flanders*, Londres, 2007, p. 145 i s.

¹³⁸ «Recent Acquisitions: A Selection, 1995–1996», *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, núm. 54/2 (1996), p. 20, on s'atribueix al Baix Rin; posteriorment, el mateix autor de la fitxa (Timothy B. Husband), en situa l'origen a Bourges o Borgonya: Stefano CARBONI *et al.* «Ars Vitraria: Glass in The Metropolitan Museum of Art», *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, núm. 59/1 (2001), p. 36.



FIGURA 8: PROFETA, THE CLOISTERS, NOVA YORK

procedents de la Sainte Chapelle de Bourges i de les miniatures del saltiri del duc de Berry.¹³⁹

Per representar sant Pau, Carlí recorre a un tipus fisonòmic molt estès: calb i amb una llarga barba, però concentra els elements del rostre (de característiques molt similars al de sant Jaume) en un espai molt reduït. El quart apòstol del costat dret l'identifiquem amb sant Bartomeu pel seu coltell; cobert amb una caputxa, està plenament imbuït en la lectura d'un llibre.

Com ja s'ha apuntat, el traç dels apòstols del sector esquerre es limita més al perfilat de les figures, sense que es demostrï una preocupació especial pel modelat de les ombres (fig. 9). Així i tot, en cap cas podem considerar que siguin qualitati-

vament inferiors als altres. Potser la figura més interessant per la seva conformació sigui sant Joan Evangelista, representat sostenint una copa i, com d'habitud, imberbe i amb el cabell arrissat. L'accentuat *hanchement* del cos, harmonitzat per la inclinació del cap, l'individualitza de la resta del grup. Aquesta posició, acompanyada d'altres detalls, com el braç dret parcialment ocult sota la túnica que en doblegar-se dona una acusada sensació de volum, s'aparta ostensiblement dels models franco-flamencs predominants en el dibuix, per acudir directament a referents centreeuropeus: la posició és pràcticament idèntica a la de la santa Bàrbara que es troba en un lateral del tríptic anomenat *Pähler Altar* del Bayerische Nationalmuseum de Munic (fig. 10).¹⁴⁰ D'altra banda, la torsió del cos i la col·locació dels braços acostia l'apòstol a diverses escultures marianes pertanyents al grup de les anomenades *Schöne Madonnen*, entre les quals podem citar la del convent franciscà de Salzburg, una altra que es conserva al museu de Düsseldorf, la del museu de Varsòvia (procedent de Breslau) i la de Thorn.¹⁴¹ El quart apòstol d'aquest costat, sant Pere, presenta en els plecs del vestit certes complicacions característiques del gòtic internacional; l'apòstol restant d'aquest costat, per contra, adopta una disposició força més tradicional.

El Crist del mainell ha estat resolt amb una notable simplicitat, especialment el rostre, gairebé és un esbós, però resulta molt interessant per l'amplitud de la seva roba i els plecs. Reprèn una tradició figurativa consolidada al nord de França des del segle XIII, representada pel *Beau-Dieu* de la catedral d'Amiens o els de les catedrals de Reims i Bourges (alguns porten un llibre en comptes de l'esfera) però amb una reformulació més d'acord amb la seva època, amb una vestimenta menys cenyida.

En les imatges dels profetes, d'igual manera que en els apòstols, Carlí defuig la reiteració, i ofereix models molt diferenciats. Col·locats per parelles (excepte el trio de la part superior del

¹³⁹ Es tracta d'unes miniatures atribuïdes amb fonaments molt sòlids a Beauneveu; s'exposen els arguments i s'inclouen les imatges a: S. NASH, *Op. cit.*, p. 107 i s. Per una altra banda, alguns dels vitralls de la catedral d'Évreux (c. 1400) mantenen un esperit molt similar (Annick GOSSE-KISCHINEWSKI i Françoise GATOUILLAT, *La cathédrale d'Évreux*, Évreux, 1997, p. 132-133).

¹⁴⁰ *Europäische Kunst um 1400*, Viena, 1962, fig. 12.

¹⁴¹ Per a la primera: *Ibidem*, fig. 54. Per a la resta: Gerhard SCHMIDT, *Gotische Bildwerke und ihre Meister*, Viena-Colònia-Weimar, 1992, fig. 265, 268 i 269.

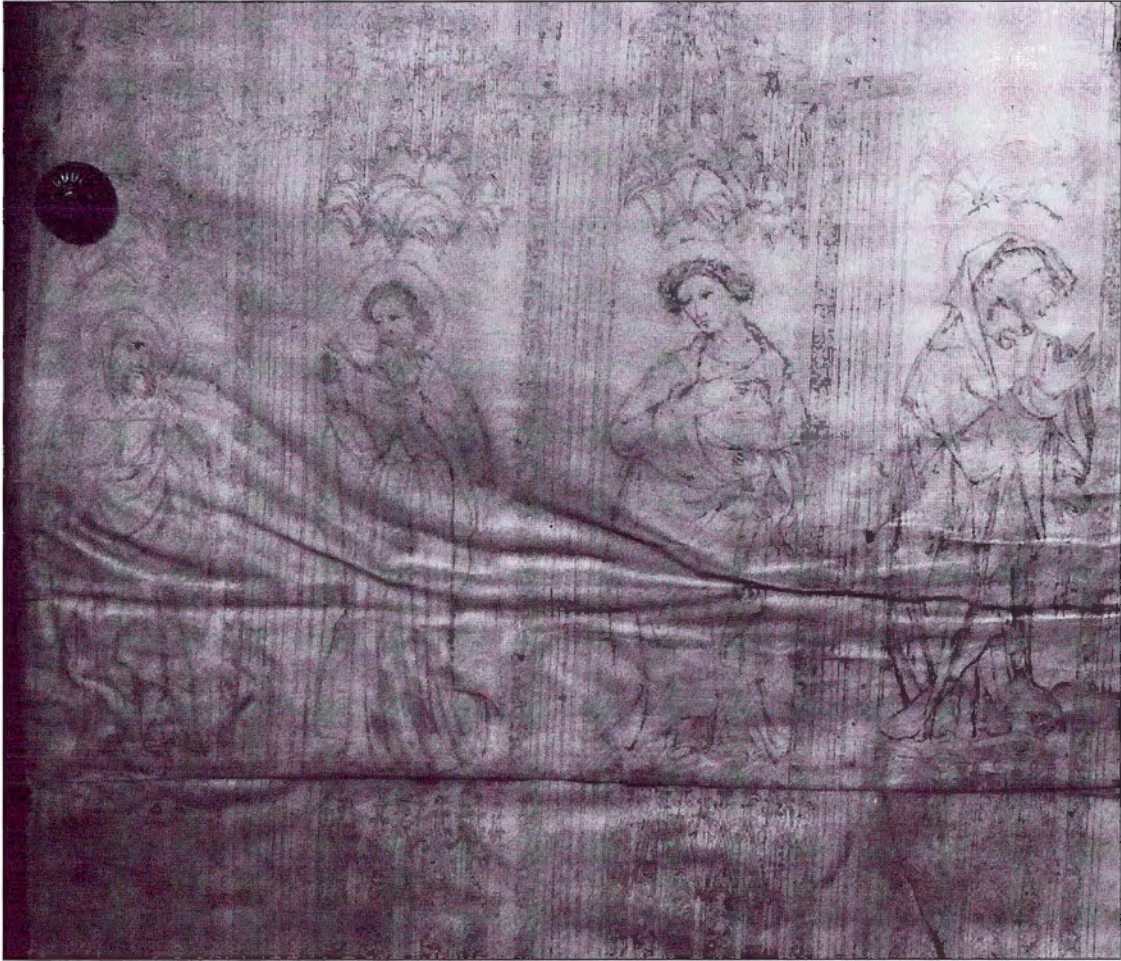


FIGURA 9: APÒSTOLS DEL COSTAT ESQUERRE



FIGURA 10: COMPARATIVA ENTRE LES FIGURES DE SANT JOAN EVANGELISTA DE CARLÍ, SANTA BÀRBARA DEL PÄHLER ALTAR, I LA SCHÖNE MADONNA DEL CONVENT FRANCISCÀ DE SALZBURG

contrafort) s'encaren mútuament. El nivell d'execució, en general, s'acosta més als apòstols de la dreta, amb un acabat més acurat i les ombres definides. Hi trobem profetes encaputxats, amb diferents tipus de barrets, algun amb el cap descobert, i en posicions diverses. Des del punt de vista tipològic, podem destacar el de la dreta del segon registre, que representa un home calb amb la caputxa força cenyida, i el primer del tercer registre, per la seva qualitat més elevada i per la caiguda en cascada dels amplis plecs del vestit, usual en la miniatura nòrdica del moment (fig. 11). Intentar identificar els personatges d'aquest registre és una feina estèril: no porten filacteri ni cap altre atribut distintiu.

La sensació de profunditat que es desprèn de la relació entre els profetes i el marc arquitectònic on s'insereixen ens condueix una altra vegada cap als vitralls de la Sainte-Chapelle de Bourges (fig. 12), innovadors en aquest aspecte, i en altres obres

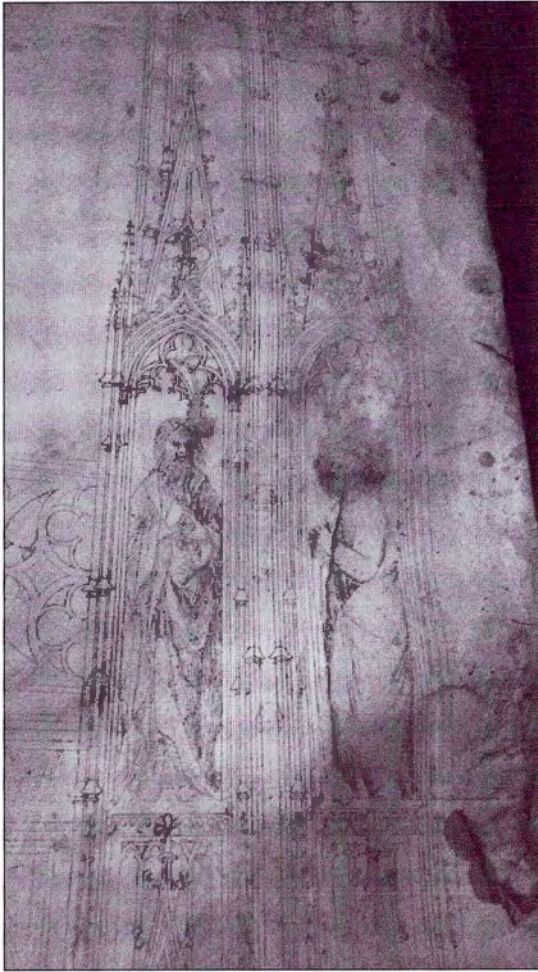


FIGURA 11: PROFETES DEL CONTRAFORT LATERAL, PROJECTE DEL MESTRE CARLÍ

estilísticament properes, com determinats vitralls de la catedral d'Évreux.¹⁴²

Com hem constatat, les referències artístiques al gòtic internacional franco-flamenc resulten intenses dins del conjunt d'apòstols i profetes, però encara s'accentuen més en l'ampli conjunt figuratiu de les arquivoltes. En aquest espai es desplega un gran nombre de petites figures de profetes i àngels músics amb una gran varietat de disposicions que, una vegada més, esquiva hàbilment la repetició.¹⁴³ Tots els personatges estan asseguts, alguns en una

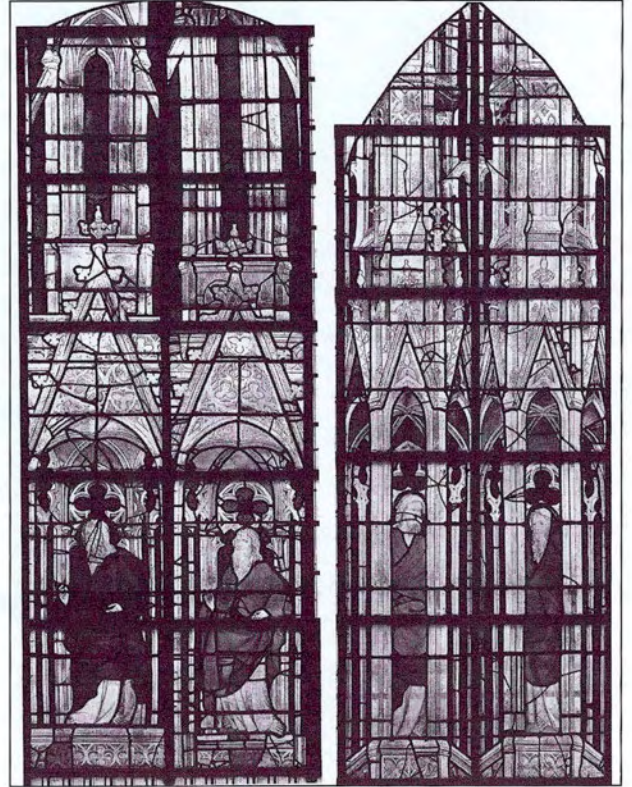


FIGURA 12: VITRALLS PROCEDENTS DE LA SAINTE-CHAPELLE DE BOURGES, ARA A LA CATEDRAL DE BOURGES

cadira o banqueta que no és visible, altres a terra amb les cames creuades, o amb un genoll més alçat. És precisament en el mode de materialitzar diversos dels personatges sedents on trobarem les referències més directes a la figuració més estrictament contemporània del gòtic internacional nòrdic. Davant de la tradicional manera de plasmar les figures sedents frontalment, amb els plecs de les cames disposats de manera més o menys simètrica, durant els primers anys del segle XV es comença a imposar al nord de França i Flandes una nova forma de representació, on s'evita la frontalitat i la simetria i es busca la corba i l'ondulació, elements característics de l'estil internacional. Es formen uns plecs en diagonal que comencen en un genoll per caure als peus de l'altra cama, o bé se suspenen de forma on-

¹⁴² Per als vitralls de Bourges: S. NASH, *Op. cit.*; Fabienne JOUBERT, «Illusionnisme monumental à la fin du XIV siècle: les recherches d'André Beauneveu à Bonrges et de Claus Sluter à Dijon», a *Pierre, lumière, couleur. Études d'histoire de l'art du Moyen Âge*, París, 1999, p. 363-384. Per als vitralls d'Évreux: A. GOSSE-KISCHINEWSKI i F. GATOULLAT, *Op. cit.* Una experiència similar es va dur a terme coetàniament (c. 1400) –potser sota la influència dels tallers ducals francesos– al monumental vitrall de la finestra oest de l'abadia d'Altenberg (Brigitte LYMANT, «Das Westfenster der Zisterzienserabteikirche Altenberg», a *Die Parler und der schöne Stil, 1350-1400*, vol. IV, Colònia, 1980, p. 89-93).

¹⁴³ Com ja hem indicat abans, s'aprecia una certa irregularitat en la definició d'aquestes figuretes: algunes han estat dibuixades amb molta cura i unes altres han estat esbossades d'una manera més simple.

dulada els plecs entre les dues cames, atorgant un major vigor i dinamisme a la figura.

Són força nombrosos els referents que podem localitzar: des del punt de vista de proximitat geogràfica hem d'acudir primer al portal del Mirador, on Joan de Valencines (Valenciennes) es responsabilitza de la talla dels àngels músics, els profetes i els patriarques bíblics de les arquivoltes, entre 1393 i 1399.¹⁴⁴ En aquest cas concret, cal remarcar les estretes similituds existents, tant a nivell estilístic com iconogràfic, amb la coetània portada de la Sainte-Chapelle de Vincennes.¹⁴⁵ Potser no prou valorat per la crítica, Joan de Valenciennes s'adscriu al corrent més renovador de l'escultura del gòtic internacional, pel seu acusat decorativisme i la multiplicació de plecs.

Encara són més estrets els lligams que podem establir amb testimonis flamencs. Els profetes de l'antiga portada de l'ajuntament de Brussel·les potser són els que més s'assemblen als de Barcelona. Aquest conjunt brabançó, no documentat, ha estat objecte de consideracions diverses en relació amb la seva cronologia i autoria. Antigament s'havia vinculat amb Claus Sluter, a partir del coneixement de la presència d'aquest mestre cap a l'any 1380 a Brussel·les, i també de l'estil d'algun dels profetes, que sembla anunciar el posterior esclat artístic del mestre a Dijon.¹⁴⁶ Posteriorment se n'ha avançat la cronologia, entre 1400 i 1405 aproximadament, i el conjunt ha estat atribuït a l'anomenat mestre de Hakendover, un escultor anònim responsable d'importants retaules de fusta durant la primera meitat del segle XV.¹⁴⁷ Profetes semblants figuren en les arquivoltes de la porta dreta de la façana de la catedral de Vienne, i en el *Petersportal* de la catedral de Colònia, especialment els del dintell.

En el Museum Catharijneconvent d'Utrecht, el Liebieghaus Skulpturensammlung de Frankfurt i el museu d'Ath (Hainaut) es conserven cinc petits profetes de característiques molt similars, en aquest cas de fusta; es tracta d'imatges que probablement procedirien d'un mateix conjunt, un retaule o un reliquiari.¹⁴⁸ Molt similar és un altre profeta, actualment en parador desconegut, que el 2007 es trobava a la galeria parisenc Brimo de Laroussilhe.¹⁴⁹

Fora del camp de l'escultura, però en un terreny formalment afí com és l'orfebreria, es conserven dues interessants figures procedents del desaparegut reliquiari de Saint-Germain-des-Prés (París), contractat el 1409 als argenters Jean de Clichy, Gautier du Four i Guillaume Bouyn; són dos profetes de bronze daurat, un custodiat actualment al Louvre, l'altre al Cleveland Museum of Art (fig. 13).¹⁵⁰

Finalment, retornarem a la gran figura d'André Beauneveu en la seva faceta de miniaturista. Els profetes del saltiri del duc de Berry es configuren com un precedent immediat, en dues dimensions, de la tipologia que acabem de presentar.

Encara que alguns dels exemples citats són molt propers a les figuretes de Carlí, no podem establir una relació directa model-còpia; de fet, alguns dels referents són coetanis o lleugerament posteriors al dibuix de Carlí. En tot cas, constatem com participen d'una nova concepció que, tanmateix, trobarà un eco força esmorteït en les arts figuratives catalanes. Possiblement l'exemple més significatiu el localitzem en la imatge de Déu-Pare del sepulcre del bisbe Escalles, a la catedral de Barcelona, una obra que Antoni Canet comença a realitzar justament un any després del projecte de Carlí (1409-1412).¹⁵¹ En aquest cas no

¹⁴⁴ J. DOMENGE, *Op. cit.*, p. 205 i s.

¹⁴⁵ Ulrike HEINRICHS-SCHREIBER, «La sculpture de la Sainte-Chapelle de Vincennes et sa place dans l'art parisien à l'époque de Claus Sluter», a *Actes des Journées Internationales Claus Sluter*, Dijon, 1992, p. 97-114.

¹⁴⁶ D. ROGGEN i L. VERLEYEN, «De Portaalsculpturen van het Brusselsche Stadhuis», *Gentsche Bijdragen tot de kunstgeschiedenis*, vol. I (1934), p. 123-148.

¹⁴⁷ Robert DIDIER i John STEYAERT, «Propheten vom Brüsseler Rathaus», a *Die Parler und der schöne Stil, 1350-1400*, vol. I, Colònia, 1978, p. 88; Christian BODIAUX, «Le portail de l'Hotel de ville de Bruxelles: icône de la sculpture vers 1400», *Städte-Jahrbuch*, núm. 18 (2001), p. 7-36.

¹⁴⁸ Per als profetes d'Utrecht i Frankfurt: Frits SCHOLTEN, «Workshop of the Master of Hakendover (active c. 1395 - c. 1430). Three Seated Prophets», a *The Road to Van Eyck*, Rotterdam, 2012, p. 208-209. Per als d'Ath: Robert DIDIER i John STEYAERT, «Sitzende Propheten», a *Die Parler und der schöne Stil, 1350-1400*, vol. I, Colònia, 1978, p. 88-89.

¹⁴⁹ Marie Amelie CARLIER, *Art Médiéval. Exposition à l'occasion du centenaire de Brimo de Laroussilhe*, París, 2008, cat. 35.

¹⁵⁰ *Paris 1400. Les arts sous Charles VI*, París, 2004, p. 310-311.

¹⁵¹ La imatge és reproduïda a: Maria Rosa TERÉS I TOMÀS, «Antoni Canet, un artista itinerant a la catedral de Barcelona», *D'Art*, núm. 19 (1993), p. 78.

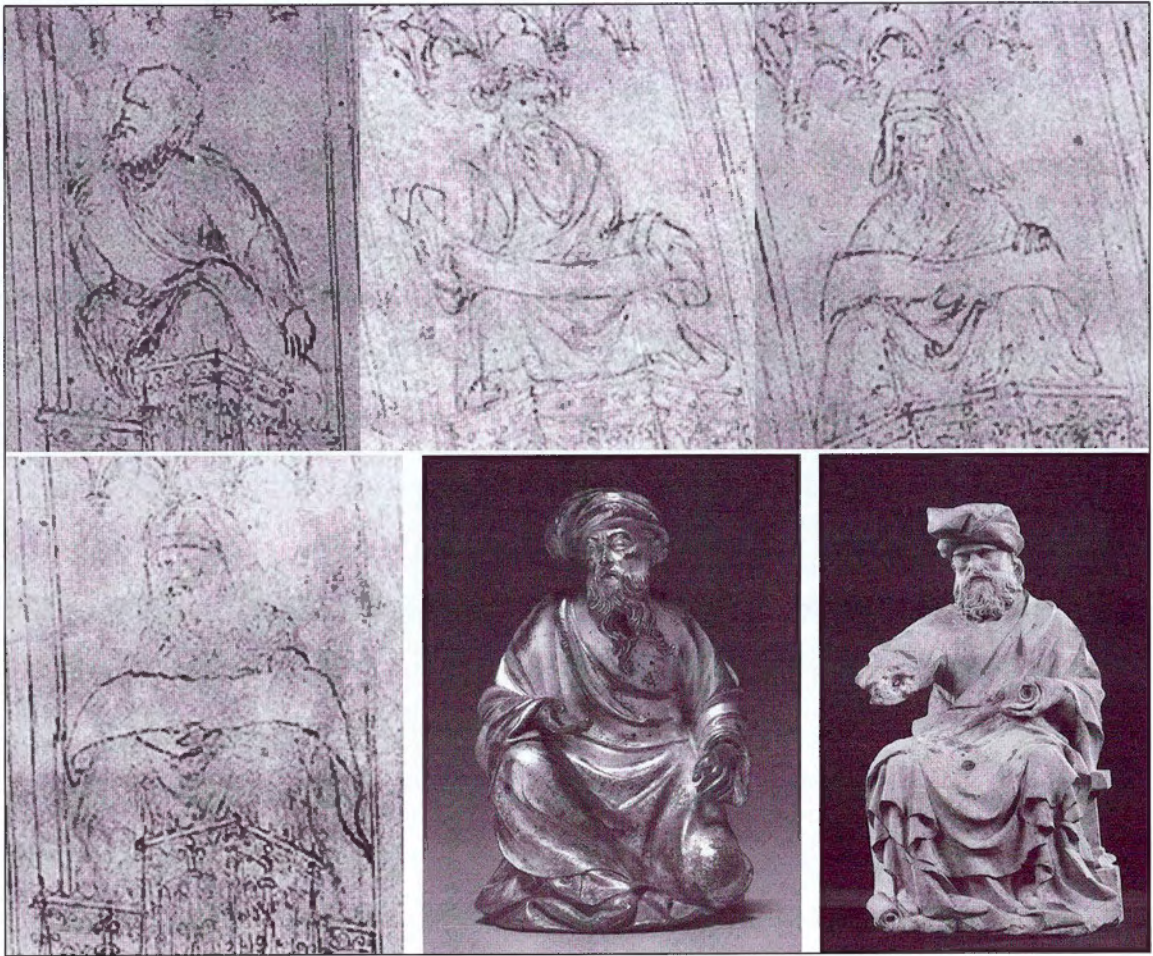


FIGURA 13: PROFETES DE LES ARQUIVOLTES DEL PROJECTE DEL MESTRE CARLÍ. AL MIG, A SOTA: PROFETA DEL RELIQUIARI DE SAINT-GERMAIN (CLEVELAND MUSEUM OF ART); A LA DRETA, A SOTA: PROFETA PROCEDENT DE LA PORTADA DE L'AJUNTAMENT DE BRUSSEL·LES

es pot descartar una influència directa, però resulta una suposició massa agosarada, tenint en compte l'escàs coneixement de què disposem sobre la formació de Canet i la seva etapa primerenca. Seguint l'estela del Déu-Pare de Canet, i aquesta vegada molt probablement prenent-lo com a model, en una clau de volta pràcticament

desconeguda, avui encastada a la façana de la parroquial de Sant Boi de Llobregat, es retroba la mateixa disposició dels plecs en la figura sedent representada, un relleu de Déu-Pare.¹⁵² Un altre escultor que de manera molt episòdica recorrerà a aquest model és Pere Oller, en alguns relleus d'una creu de pedra d'Olot.¹⁵³

¹⁵² Podem veure reproduïda la clau de volta a la portada de: Jordi GARCIA I PARDO, *Sant Boi i el Pla del Llobregat a finals de l'Edat Mitjana*, Vilassar de Mar, 1989. Les coincidències no es limiten a la disposició de la figura: el fons de la clau presenta una inusual decoració d'estels que sembla inspirada en la pintura del mur interior de l'arcòsoli de la tomba del bisbe Escales. La documentació estudiada per Jaume Codina demostra que la parroquial de Sant Boi s'estava construint precisament durant la primera meitat del segle XV: Jaume CODINA, *A Sant Boi de Llobregat (segles XIV-XVII)*, Sant Boi de Llobregat, 1999. Pel que fa a l'autoria de la clau, difícilment es pot acostar a la mà del mateix Canet. Seria obra d'un col·laborador que presumiblement hauria intervingut en la realització de la tomba del bisbe Escales.

¹⁵³ Joan VALERO MOLINA, «La Creu de pedra d'Olot: Algunes reflexions sobre les relacions existents entre l'escultura i l'orfebreria gòtiques», *Annals del Patronat d'Estudis Històrics d'Olot i Comarca*, núm. 16 (2005), p. 149-168. Tot i que documentalment s'ha establert la formació de Pere Oller durant la seva infantesa en el taller de Sanglada, hem proposat la complementació d'aquesta formació, en un moment més madur, en el taller de Canet, a partir de criteris estilístics, tècnics i fins i tot cronològics (Joan VALERO MOLINA, *Pere Oller, escultor*, Tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2004, p. 467-471).

En orfebreria, destaquen les figures dels evangelistes Marc i Lluc de la creu de Porreres, realitzada per Antoni Oliva el 1400, una obra que Joan Domenge ha posat en relació amb l'art d'Antoni Canet, present a Mallorca el 1397.¹⁵⁴

Aquesta tipologia també està present, de manera força puntual, en la pintura i la miniatura. Respon a ella el Déu-Pare del missal de Sant Cugat, així com el del missal de Bertran Casals.¹⁵⁵

Un altre aspecte que cal considerar és la curiosa disposició alternada dels àngels i els profetes a cada una de les arquivoltes, sense precedents coneguts. No és rar trobar-los en les portades gòtiques, però sempre es distribueixen separatament en arquivoltes diferents, o bé comparteixen una única arquivolta en grups separats, com al *Petersportal*, a la porta de la Sainte-Chapelle de Vincennes, al portal del Mirador i a Saint-Maurice de Vienne, per citar alguns exemples cronològicament propers. Per una altra banda, Carlí s'ha preocupat també de distingir les categories dels àngels i els profetes diferenciant els respectius dosserets, que també tenen la funció de suport de la figura superior: els dossers sobre els àngels tenen un perfil poligonal, mentre que la cara visible dels que es troben sobre els profetes té un perfil escalonat. De característiques similars, però amb una estructura més complexa, són els dossers dels apòstols, on Carlí adopta un format molt inusual que, això no obstant, trobem significativament a la façana occidental de la catedral de Rouen,¹⁵⁶ a més d'altres testimonis d'origen nòrdic.¹⁵⁷

La presència d'àngels (o altres figures) al vèrtex de les arquivoltes segueix una pràctica força habitual des d'inicis del gòtic, i serà reproduïda en conjunts coetanis al de la catedral harcelonina, com per exemple la porta del Mirador de Palma.

Tenint present els referents que hem assenyalat per a les grans estàtues dels apòstols i els profetes, i per un altre costat per a les figures de les arquivoltes, fa la impressió que quan Carlí dibuixà les primeres pensava més en models pictòrics o miniaturístics.¹⁵⁸ Les segones, en canvi, tenen un caràcter netament escultòric, i de fet les referències més directes les trobem principalment en aquest camp i en l'orfebreria.

A partir d'aquestes consideracions sorgeixen interessants interrogants a l'entorn de les capacitats artístiques del mestre normand i dels àmbits de la seva formació. El dibuix de la catedral constitueix el primer testimoni conegut de la trajectòria de Carlí, el qual seguí una prolongada carrera que de manera preferent el menà, pel que sabem, pel terreny de l'arquitectura. Ignorem si disposava de competències escultòriques, tot i que durant l'època que dirigí les obres de la seu de Lleida apareixen algunes notícies, poc clares, que podrien apuntar cap aquesta via. Però el que resulta més sorprenent és la seva gran habilitat en el dibuix figuratiu, fet que ens fa pensar que, com a mínim en els inicis de la seva carrera, va rebre una formació que transcendí amb escreix el camp merament arquitectònic. Les figures dels apòstols recorden els dibuixos previs que feien els miniaturistes abans

¹⁵⁴ Joan DOMENGE I MESQUIDA, *La creu de Porreres i l'argenter Antoni Oliva*, Porreres, 2002.

¹⁵⁵ Josep GUDIOL, *Els Trescentistes*, Barcelona, 1924, fig. 75; Josefina PLANAS, *El esplendor del gòtic catalán. La miniatura a comienzos del siglo XV*, Lleida, 1998, p. 58, respectivament.

¹⁵⁶ La cronologia de la construcció de la façana principal de la catedral de Rouen és força àmplia, des de l'arquitecte Jean Pèrier (1387), Jean de Bayeux (abans de 1398) i Jenson Salvart (1406-1421), estenent-se per bona part del segle XV. Sobre la catedral, vegeu els treballs citats a la nota 98.

¹⁵⁷ Els localitzem dins l'entorn de Jean de Lome, escultor originari de Tournai, actiu a Navarra a partir de la segona desena del segle XV, concretament en els dossers sobre les imatges jacentes de Carles III i Elionor, a la catedral de Pamplona, i en el que corona les estàtues de l'atri de Santa Maria d'Olite (R. Steven JANKE, *Jehan Lome y la escultura gòtica posterior en Navarra*, Pamplona, 1977, fig. 9 i 129). Existeixen alguns exemples trescentistes de dossers molt desenvolupats que esdevenen reproduccions o recreacions en microarquitectura de models de capçaleres d'edificis, però no es poden considerar com a referents directes dels que aplica Carlí; ens referim als dossers de les imatges centrals dels timpans de la porta dels peus de la catedral d'Osca, de la porta septentrional de San Pablo de Saragossa i de la Verge del mainell de la portada del Amparo de la catedral de Pamplona (reproduïts i analitzats a: Arturo ZARAGOZA CATALÁN i Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, «Materiales, técnicas y significados en torno a la arquitectura de la Corona de Aragón en tiempos del Compromiso de Caspe (1410-1412)», *Artigrama*, núm. 26 (2011), p. 41).

¹⁵⁸ La inclusió de nimbes podria ser un indicatiu que traís aquests models. No és gens habitual, en l'escultura de portalades de finals del segle XIV i inicis del XV, que les figures dels brancals estiguin nimbades. Les excepcions conegudes (Santa Maria de los Reyes a Laguardia, Santa Maria de Deva) semblen estar lluny de l'abast dels cercles artístics en els quals es movia Carlí.

d'aplicar la policromia.¹⁵⁹ De totes maneres, no disposem de dades que demostrin que desenvolupés aquesta hipotètica faceta en un moment més avançat de la seva carrera.¹⁶⁰

La versatilitat artística no va ser una característica excepcional entre els artífexs de primera línia de l'època. El fragmentari coneixement documental de què disposem ens impedeix ser gaire categòrics al respecte, però hi ha una sèrie de noms que cal citar com a exemples distingits. Deixant de banda la conjunció d'arquitecte i escultor i la quelcom menys usual de pintor i escultor,¹⁶¹ i centrant-nos en el gòtic català, trobem alguns casos singulars que despunten en àmbits artístics aparentment allunyats. Un dels primers noms, cronològicament parlant, és el de Guillem Seguer, documentat com a pintor i vitraller, però que alhora també exercí d'escultor i d'arquitecte;¹⁶² per la seva banda, l'activitat de Pere Moragues també es diversificà notablement –amb grans resultats– en diversos camps artístics: l'escultura, l'orfebreria i l'arquitectura.¹⁶³ Fins i tot, i com a dada fins ara desconeguda, podem presentar una menció documental que el cita com a *pictoris* de Barcelona, el 3 d'abril de 1378.¹⁶⁴

A nivell internacional, per raons de proximitat estètica amb Carlí, ressaltarem el nom d'André

Beauneveu, l'activitat del qual se centrà fonamentalment en l'escultura, encara que també treballà com a pintor, excel·lí com a miniaturista, i en alguna ocasió també se li demanà l'opinió com a expert en obres d'arquitectura.¹⁶⁵

La carrera de mestre Carlí

El coneixement que tenim sobre la trajectòria professional de Carlí arrenca precisament l'any 1408, amb la seva irrupció a la catedral de Barcelona. Tot i que posteriorment menà una carrera que es prolongà durant gairebé quatre dècades, que el portà a dirigir importants projectes arquitectònics, és indiscutible el fet que quan arribà a Barcelona, tot i ser jove, ja havia de gaudir d'un remarcable prestigi. Però ho ignorem tot a l'entorn de les circumstàncies de la seva arribada, si venia directament de França o bé d'algun altre indret de la Corona d'Aragó.

Enllaçant amb el que comentàvem al final de l'apartat anterior, i tenint present el bagatge artístic que Carlí demostra posseir en el projecte barceloní, es poden fer certes reflexions sobre la seva procedència immediata, perquè, sens dubte, el viatge de Rouen a Barcelona no va ser directe, i

¹⁵⁹ Existeixen diversos manuscrits amb les miniatures inacabades, fet que permet conèixer el procés de la seva realització. Per exemple, un llibre de principis del segle XV de la Bodleian Library d'Oxford: Millard MEISS, *French Painting in the Time of Jean de Berry. The Limburgs and Their Contemporaries*, Nova York, 1974, fig. 458 a 461. No sempre els dibuixos previs estaven tan ben elaborats: alguns són molt esquemàtics, simples esbossos. Resulta molt il·lustratiu, sobre la pràctica de la il·luminació i els processos que se seguien: Maria Paola MASINI, «L'arte del "minio": brevi note sulla tecnica», a *Miniatura del '400 a San Marco*, Florència, 2003, p. 21-30.

¹⁶⁰ Recordem el cas d'André Beauneveu, documentat com a *imagier* o *tombier*, i en alguna ocasió com a pintor: la seva excel·lent faceta de miniaturista ens seria desconeguda si els inventaris de la biblioteca del duc de Berry no precisessin la seva responsabilitat en les il·luminacions d'un saltiri, el qual ha estat identificat per la crítica –gairebé sense marge per al dubte– amb el que es conserva a la Bibliothèque Nationale de París amb el número de catàleg Ms fr. 13091 (S. NASH, *Op. cit.*, p. 108-131).

¹⁶¹ A Catalunya, el nombre d'artífexs que treballaven tant de pintor com d'escultor és relativament extens, sobretot al segle XIV; en la majoria de casos solen ser reconeguts documentalment com a pintors i de manera més o menys eventual duen a terme tasques d'imatgeria. Tanmateix, en moltes ocasions no disposem de dades per valorar el nivell qualitatiu que podien assolir en ambdós àmbits.

¹⁶² Francesca ESPAÑOL BERTRAN, *Guillem Seguer de Montblanc. Un mestre trescentista escultor, pintor i arquitecte*, Montblanc, 1994.

¹⁶³ El reconeixement de la seva faceta com a arquitecte ha estat més tardà: Victòria ALMUNI BALADA, «Pere de Moragues, mestre major de l'obra de la seu de Tortosa», *Anuario de Estudios Medievales*, núm. 30/1 (2000), p. 423-449.

¹⁶⁴ Arxiu Diocesà de Barcelona, *Registra Ordinatum*, 1374-1384, f. 67, en la tonsura del seu fill Marc. Resulta poc clar el grau de fiabilitat que hem d'atorgar a aquesta menció. Que els escultors eren capaços de dur a terme tasques senzilles de policromia (sovint de les obres pròpies) és un fet demostrat, i això ha comportat que en alguna ocasió puntual hagin estat esmentats explícitament com a pintors. Però d'aquí a considerar que podien tenir altes competències en el camp de la pintura hi pot haver un abisme; vegeu, per exemple, el cas de Pere Oller: Joan VALERO MOLINA, «L'activitat del taller de Pere Oller durant el seu període de maduresa artística», a *L'artista-artesà medieval a la Corona d'Aragó*, Lleida, 1999, p. 307-308.

¹⁶⁵ La documentació completa relativa a aquest artista ha estat publicada a: S. NASH, *Op. cit.*, p. 190-204.

hauria tingut interessants i profitoses «escales». Les estretes analogies que hem constatat, a nivell figuratiu, amb l'entorn d'André Beauneveu i dels miniaturistes que treballaren per a les corts ducals franceses obren la porta a plantejar la hipòtesi d'una estada prèvia de Carlí en alguns dels diversos tallers que treballaven a les ordres dels principals promotors aristocràtics dels Valois: les obres de la Sainte-Chapelle de Bourges, la Sainte-Chapelle de Riom, el castell de Mehun-sur-Yèvre, el palau de Poitiers, o fins i tot la Sainte-Chapelle de Vincennes, projectes que, sota la direcció de mestres de gran prestigi com Guy de Dammartin o el seu germà Drouet de Dammartin aplegaren un conjunt heterogeni d'artífexs de diverses disciplines —entre els quals es trobava el mateix Beauneveu—, es configuren com a possibles punts d'activitat d'un jove Carlí.¹⁶⁶ Per una altra banda, també s'han de contemplar les nombroses i importants empreses constructives que endegà Louis d'Orléans, especialment a Coucy, Pierrefonds i La Ferté-Milon.¹⁶⁷

A banda d'aquestes consideracions sobre la procedència de Carlí, podem constatar que la seva aparició es pot contextualitzar en un moment en què es detecta la presència de nombrosos artífexs procedents del nord de França, diversos dels quals d'origen normand. Entre 1391 i 1392 és documentat a la catedral de Tortosa un picapedrer anomenat Tomàs Normant, cobrant una quantitat diària força modesta, dos sous i sis diners.¹⁶⁸ Poc temps després, entre desembre de 1394 i octubre de 1395,

Jani lo Normant formava part de l'equip que a les ordres de Pere Sanglada tallava el cadirat de fusta de la catedral de Barcelona.¹⁶⁹ Era, sens dubte, un escultor qualificat, perquè rebia una paga molt elevada, cinc sous diaris, i no es pot descartar que hagués efectuat aportacions concretes com a fruit d'hipotètiques experiències anteriors en obres de caràcter similar a la seva terra.¹⁷⁰

Una curiosa notícia que ha passat pràcticament desapercibuda, continguda en una nota datada a 1 d'octubre de 1415, ens presenta un ermità anomenat Isambart Drulin de Normandia, el qual havia construït *manualment* dins del terme de la ciutat de València «un monestir apellat Vall de Jesús» on vivien altres ermitans.¹⁷¹ Remarquem la curiosa coincidència de nom amb el conegut arquitecte mestre Isambart (en aquest cas no sabem si era el seu nom o cognom), però podem descartar identificar-los amb una mateixa persona.¹⁷²

També arribaren a Girona diversos pedrers procedents del nord de França. Entre 1418 i 1422 treballà a la catedral d'aquesta ciutat un pedrer normand anomenat Joani lo Dia, acompanyat d'altres artífexs d'origen bretó, borgonyó i de l'Alvèrnia.¹⁷³

Finalment, cal citar el nom de Raulí Vautier, germà de Carlí. La seva primera aparició documental coneguda el situa el 1410 a Perpinyà,¹⁷⁴ però és probable que hagués arribat a la Corona amb anterioritat, al costat del seu germà.

Els motius de l'entrada d'aquests normands poden ser molt diversos, però tal vegada la Guerra

¹⁶⁶ Per al palau de Bourges i la seva Sainte-Chapelle: Béatrice de CHANCEL-BARDELOT i Clémence RAYNAUD, *La Sainte-Chapelle de Bourges. Une fondation disparue*, París, 2004; Alain SALAMAGNE, *Le palais et son décor au temps de Jean de Berry*, Tours, 2010. Sobre el palau de Poitiers: Lucien MAGNE, *Le Palais de Justice de Poitiers*, París, 1904. Altres punts d'interès, menys coneguts, però també amb importants obres en curs entre finals del segle XIV i inicis del XV, foren els castells de Concressault, Lusignan i Nonette.

¹⁶⁷ Jean MESQUI i Claude RIBÉRA-PERVILLÉ, «Les châteaux de Louis d'Orléans et leurs architectes (1391-1407)», *Bulletin Monumental*, núm. 138-1 (1980), p. 293-345.

¹⁶⁸ V. ALMUNI, *La catedral de Tortosa...*, II, p. 610.

¹⁶⁹ M. R. TERÉS, *Pere ça Anglada...*, p. 26. No tindria res a veure amb un guixer homònim, Johanin le Normant, que el 1421 treballava en una xemeneia de Peñafiel per al rei de Navarra (José Ramón CASTRO, *Carlos III el Noble rey de Navarra*, Pamplona, 1967, p. 411).

¹⁷⁰ Pensem sobretot en el cadirat de la catedral d'Évreux (c. 1377-1400), la imatgeria del qual presenta interessants punts de contacte amb el conjunt de la seu barcelonina (un tema en el que aprofundirem en un futur treball).

¹⁷¹ Agustín RUBIO VELA, *Epistolari de la València Medieval (II)*, València-Barcelona, 1998, p. 363. El text es troba en una carta de recomanació que els jurats de València envien als de Calatayud, localitat on volia anar a estudiar Drulin.

¹⁷² El mestre Isambart, de qui parlarem més endavant, és citat per la documentació de la seva època de maneres diferents: Hisambret, Issambart, Ysambart, Ysanbarte i Ysambret, però mai acompanyat d'un nom o cognom.

¹⁷³ ACG, *Llibre d'Obra*, 1418-1422, f. 22v i s.

¹⁷⁴ P. PONSICH, *Op. cit.*, p. 211.



FIGURA 14: VOLTA ESTRELLADA DE LA CAPELLA DELS MESTRES DE CASES, CLAUSTRE DE LA CATEDRAL DE BARCELONA

dels Cent Anys, que durant els darrers anys del segle XIV i els primers del XV incidí amb especial cruesa al nord i l'oest de França, podria haver estat un factor determinant que propiciés una itinerància dels artistes més àmplia de la que ja era habitual entre els mestres francesos.¹⁷⁵

No podem oblidar que durant el breu episodi barceloní, a banda del dibuix del portal major, Carlí intervingué en el procés previ a la construcció de la capella dels Apòstols del claustre. De fet, es fa difícil escatir el grau de responsabilitat que tingué en la idea de l'obra, perquè la documentació només ens diu que «ayda a levar los motlos» de la

capella, com si col·laborés de manera més o menys puntual en el projecte d'un altre mestre, la identitat del qual no es menciona. Recordem que el mestre major de la seu era en aquells moments Jaume Solà, el qual havia actuat prèviament d'aparellador d'Arnau Bargués. Però la volta d'aquesta capella presenta unes interessants singularitats que apunten cap a un autor també singular: es tracta d'una volta estrellada, una estructura que ha cridat l'atenció d'alguns estudiosos (fig. 14).¹⁷⁶ Solà sembla un artífex de segona fila i es fa difícil atribuir-li una idea que s'aparta de les convencions. O bé se seguia una traça dibuixada uns anys abans per Bar-

¹⁷⁵ Resseguint la trajectòria dels artífexs francesos d'aquesta època, especialment dels més reputats, comprovem una mobilitat força regular entre les diverses cort del territori.

¹⁷⁶ Contràriament al que s'ha afirmat en alguna ocasió (M. CARBONELL, «De Marc Safont a Antoni Carbonell...», p. 103), la capella no va ser tancada l'any 1431, sinó molt abans: l'octubre de 1408 arribava de Montjuich la pedra per tallar la clau de volta de la capella, i l'any següent ja s'armava la volta (ACB, *Llibre d'Obra*, 1407-1409, II, f. 30v, 35, 37v i 38). Sobre els referents de les voltes estrellades i la seva evolució durant el segle XV, Amadeo SERRA DESFILIS, «"È cosa catalana": la Gran Sala de Castel Nuovo en el contexto mediterráneo», *Annali di Architettura: rivista del Centro Internazionale di Studi di Architettura "Andrea Palladio"*, núm. 12 (2000), p. 7-16; M. CARBONELL, «De Marc Safont a Antoni Carbonell...», p. 102 i s.; A. ZARAGOZÀ i J. IBÁÑEZ, *Op. cit.*, p. 38 i s.

gués, o bé la podem atribuir al mateix Carlí, per bé que no està documentada a cap dels dos; les dues opcions són viables. Quant als referents, les dues voltes estrellades anteriors que es troben a la catedral, a les portes laterals d'accés a l'església, tenen una configuració diferent, més senzilla (són de finals del segle XIV), però n'existeix una altra, molt discreta, que fins ara no ha estat tinguda en consideració: la volta de l'interior de la trona del cor, realitzada per l'escultor Pere Sanglada aproximadament entre 1396 i 1403, la qual, tot i estar escapçada per la part posterior, presenta el mateix dibuix que la de la capella dels Apòstols.¹⁷⁷ Per un altre costat, en el mateix dibuix del mestre Carlí retrobem les voltes estrellades a la part interna dels dossers dels apòstols.

Després de la breu –però intensa– etapa barcelonina, Carlí anà a raure a la catedral de Lleida, on el març de 1410 fou nomenat mestre major («comença d'obrar lo maestre de la Seu novellament vengut a nom mestre Carlí»), càrrec que ocupà almenys fins a l'any 1427.¹⁷⁸ A diferència del que s'esdevé a Barcelona, on les comptades mencions esdevenen importants fites per al desenvolupament del gòtic internacional a la Corona, la seva activitat lleidatana, força més prolongada i relativament ben documentada, sembla acomodar-se més al caràcter artístic local. Això no significa, però, que no existeixin notícies rellevants en les quals es vegi directament involucrat.

L'acabament del campanar de la seu va ser una de les obres que l'ocuparen amb més intensitat. Després del mestratge de Guillem Solivella (1396-1405) només restava la part superior, una tasca que abordà Carlí des de 1413, quan signà un contracte per realitzar la croerada del cap de la torre.¹⁷⁹ És molt probable que es limités a seguir plànols anteriors, perquè en l'acabat no hi trobem cap eco, ni tan sols llunyà, del profús decorativisme nòrdic del projecte barceloní ni de dibuixos flamígers.

Un cop acabat el campanar, es procedí a l'ençàrrec de les campanes; Carlí, en funcions de director de l'obra, assumí la responsabilitat de cercar un mestre especialitzat per a aquesta tasca, i per aquest motiu el 1418 es traslladà a Saragossa.¹⁸⁰ Aquell mateix any es registra la presència de dos mestres campaners francesos, Joan Adam i Joan Xipot, autors del seny de les hores.¹⁸¹ Un any després, Carlí es desplaçà a Barcelona per buscar un senyer o fonedor que realitzés el batall de la campana.¹⁸²

El mestre normand duagué a terme altres tasques a la catedral que són referenciades en els Llibres d'Obra, però lamentablement d'una manera poc concreta. Així, tenim constància que el febrer de 1420 efectuava unes reparacions en el retaule de Sant Pere, però no s'especifica quin tipus de treball efectuà, i ni tan sols sabem si aquest retaule era pintat o esculpit.¹⁸³ Un any després executava una obra de caràcter més escultòric: tallava una pica beneitera que havia de ser col·locada prop de la

¹⁷⁷ Sobre la cronologia de la trona: JOAN VALERO MOLINA, «Pere Sanglada en el context de l'escultura internacional catalana i europea», *Locus Amoenus*, núm. 6 (2002-2003), p. 43-44.

¹⁷⁸ C. ARGILÉS, *Preus i salaris...*, p. 100. Sobre els treballs duts a terme a la catedral de Lleida, vegeu també: GABRIEL ALONSO GARCÍA, *Los maestros de "la Seu Vella de Lleida" y sus colaboradores*, Lleida, 1976, p. 79-98; M. ROSA TERÉS, «Art i arquitectura a la Seu Vella de Lleida en temps d'Alfons el Magnànim», *Seu Vella*, núm. 3 (2001), p. 55-122; C. ARGILÉS, «Maestro Carlí...».

¹⁷⁹ G. ALONSO, *Op. cit.*, p. 82. Sobre la construcció del campanar: FRANCESC FITÉ LLEVOT, «El campanar de la Seu Vella», *Seu Vella*, núm. 5 (2004-2006), p. 127-175.

¹⁸⁰ C. ARGILÉS, *Preus i salaris...*, p. 101.

¹⁸¹ G. ALONSO, *Op. cit.*... Adam i Xipot, originaris de la localitat francesa de Bourg-Sainte-Marie, estigueren durant un breu període de temps molt actius en territori català. Un any abans, tots dos eren a Girona per fer dues campanes per a la catedral i tres per a l'església de Sant Feliu (JOAN VALERO MOLINA, «La situació artística a Girona durant el primer quart del segle XV», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, núm. 49 (2008), p. 581). El 1421, acompanyats pel fill homònim de Joan Adam, tornaven a terres gironines per fer les campanes de l'església de Sant Gregori (Arxiu Històric de Girona (AHG), G-4, vol. 79, not. B. Ferrer, 1421, 20 de març). Per la seva banda, entre 1416 i 1417 Joan Adam, al costat del campaner Nicolau Martí, realitzava el seny del campanar de la parroquial de Sant Boi de Llobregat (J. CODINA, *Op. cit.*, p. 88). Entre 1436 i 1437, els senyers Jean Adam (pare o fill?) i Jean Jeli fonien una campana per a la vila de Montagnac (Hérault): AUGUSTE VIDAL, «Fonte de six cloches à Montagnac de 1436 à 1470», *Bulletin Archéologique du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques*, 1907, p. 92-119.

¹⁸² C. ARGILÉS, *Preus i salaris...*, p. 101.

¹⁸³ Es fa una succinta referència a aquest treball, sense especificar qui hi intervingué, a: G. ALONSO, *Op. cit.*..., p. 92. Més endavant, a: C. ARGILÉS, *Preus i salaris...*, p. 61 es precisa la intervenció directa de Carlí, tot i que es parla d'un retaule dedicat a sant Antoni; finalment, la mateixa autora rectifica l'advocació a: C. ARGILÉS, «Maestro Carlí...», p. 73.

porta de l'Anunciata.¹⁸⁴ El 1426 realitzava unes reformes a les capelles de Colom i Montcada, consistents en l'aixecament d'una paret.¹⁸⁵

La presència de Carlí a l'obra no és gaire constant, però es documenta almenys fins a l'any 1427, tot i que el 1431 encara consta com a resident a la ciutat, o, com a mínim, com a propietari d'una casa.¹⁸⁶ Amb tot, s'absentà de Lleida en diverses ocasions; dues d'elles, relacionades amb l'obra de la campana, ja han estat esmentades. Entre el 13 de novembre de 1417 i el 8 de gener de 1418 és citat a la catedral de València un mestre anomenat Gualter que intervé a l'obra al costat de *Johani lo frances*, el qual hi seguiria treballant fins al 1419.¹⁸⁷ No podem ser taxatius respecte a la identificació d'aquest mestre, perquè tant podria tractar-se de Carlí, acompanyat per l'antic macip que l'assistia a Barcelona, con del seu germà Raulí, a qui més endavant ajudaria regularment un altre Joani, el seu fill Joan Vautier, però certs motius de caràcter cronològic relatius a la identitat de Joani, que seran presentats més endavant, ens fan inclinar per l'opció de Carlí.¹⁸⁸

L'any 1419, Carlí era a Çaidí, quan el capítol de la catedral reclamà la seva presència;¹⁸⁹ ignorem quins motius l'havien dut a aquesta localitat. El febrer de 1429 es troba a València, on duu a terme una taxació d'elements escultòrics destinats a unes finestres per a la Casa de la Ciutat.¹⁹⁰

Fora de l'àmbit artístic, una notícia de l'any 1413 ens proporciona una valuosa informació sobre els ajudants que envoltaven Carlí a la seu lleidatana. Johani (qualificat ja com a mestre), va

ser objecte d'una agressió per part d'un pedrer anomenat Guillem Miquel; Carlí sortí en la seva defensa i va resultar ferit. En les actes judicials s'especifica el cognom de Johani, Fromente, i el nom d'un mosso de Carlí, Jaume, també francès.¹⁹¹

Durant molt de temps, es considerà que l'etapa lleidatana posava fi a la carrera del mestre o, si més no, es desconeixia quina fou la seva posterior destinació. El fet que el 23 de setembre de 1426 se li concedís el dret de sepultura al claustre de la catedral revela que Carlí no tindria previst, en principi, abandonar l'obra.¹⁹² Això no obstant, des d'antic es tenia coneixença de l'existència d'un mestre major de la catedral de Sevilla anomenat Carlín, entre els anys 1434 i 1447. En alguna ocasió s'havia apuntat la coincidència del nom amb el mestre actiu a Catalunya, però ha estat en els darrers treballs publicats sobre la catedral andalusa, relativament nombrosos, quan s'ha refermat la idea de reconèixer-hi la mateixa persona.¹⁹³ Les dades disponibles, si bé els arguments que es poden aportar no ho demostren de manera inequívoca, apunten cap a una única identitat. L'estructura de les portes del Baptisme i del Naixement de la catedral sevillana, que semblen adoptar de manera molt simplificada el model del projecte barceloní, pot ser una prova de pes, però no definitiva; malgrat que aquestes portades foren aixecades amb posterioritat a la presència de Carlí a Sevilla, és probable que s'haguessin realitzat seguint uns dissenys previs del mateix mestre. No podem deixar d'observar que en les traceries d'aquestes portades reapareixen els dibuixos flamígers, absents a Lleida.

¹⁸⁴ G. ALONSO, *Op. cit.*, p. 87.

¹⁸⁵ C. ARGILÉS, *Preus i salaris...*, p. 62.

¹⁸⁶ En un cens és citat com a veí de Lleida, habitant de la Poble del Cap Pont (Josep LLADONOSA PUJOL, *Història de Lleida*, I, Tàrraga, 1972, p. 331).

¹⁸⁷ Arxiu de la Catedral de València, *Llibre d'Obra*, 1417-1418, f. 38 i s. Gualter cobrava quatre sous i mig diaris, la mateixa quantitat que Johani.

¹⁸⁸ Els documents valencians no precisen quines tasques ocuparien als dos artífexs.

¹⁸⁹ C. ARGILÉS, *Preus i salaris...*, p. 100-101.

¹⁹⁰ Amadeo SERRA DEFILIS, «El fasto del palacio inacabado. La Casa de la Ciudad de Valencia entre los siglos XIV y XV», a *Historia de la Ciudad III. Arquitectura y transformación urbana de la ciudad de Valencia*, Valencia, 2004, p. 90.

¹⁹¹ Es relata el procés a: C. ARGILÉS I ALUJA, «Maestro Carlín...», p. 77-81.

¹⁹² Francesc FITÉ I LLEVOT, «La Seu Vella de Lleida. Noves dades sobre la seva construcció, arran de notícies extretes dels volums de protocols», a *Gombau de Camporrells, bisbe de Lleida a l'alba del segle XIII*, Lleida, 1996, p. 163.

¹⁹³ En els darrers anys s'han publicat diversos estudis centrats en la fàbrica gòtica de la catedral de Sevilla. D'entre aquests, destaquem especialment: Alfonso JIMÉNEZ MARTÍN *et al.*, *La catedral gòtica de Sevilla. Fundación y fábrica de la obra nueva*, Sevilla, 2007; diversos articles continguts en els dos volums de *La Piedra Postrera...*; Alfonso JIMÉNEZ MARTÍN, «Los primeros años de la catedral de Sevilla: nombres, fechas y dibujos», a Begoña ALONSO RUIZ (coord.), *Los últimos arquitectos del gótico*, Madrid, 2010, p. 15-69; Alfonso JIMÉNEZ MARTÍN, «La catedral de Sevilla y el gótico mediterráneo», a Begoña ALONSO RUIZ i Fernando VILLASEÑOR SEBASTIÁN (ed.), *Arquitectura tardogótica en la Corona de Castilla: trayectorias e intercambios*, Sevilla-Santander, 2014, p. 179-200.

Potser encara resulta més interessant analitzar les personalitats que configuraven l'entorn sevillà de Carlí. En primer lloc, el mestre que el va precedir, Isambart, el qual havia treballat per al normand a Lleida el 1410. En segon lloc, un nom que fins ara ha passat desapercbut, Rolet o Roled, actiu a la catedral de Sevilla entre 1436 i 1438,¹⁹⁴ que a nivell hipotètic es podria identificar amb el pedrer i escultor Andreu Rollet, gendre de Raulí Vautier. En tercer lloc, Juan Normán, aparellador de Carlí i posteriorment mestre major de la catedral, amb un suggestiu cognom que podria fer referència a un possible origen normand. Finalment, no deixa de ser significatiu que en dues ocasions, el 1446 i el 1449, el capítol sevillà dirigeixi la mirada cap a terres de la Corona d'Aragó per intentar contractar Antoni Dalmau, aleshores a la catedral de València, com a nou mestre major.¹⁹⁵

La primera menció coneguda de Carlí a Sevilla el situa l'any 1435;¹⁹⁶ la darrera és del 1447; un any després és citada la seva casa, però pels termes amb què s'expressa el document sembla que ja no hi vivia.¹⁹⁷ Tenint en compte la seva avançada edat, és probable que morís a Sevilla.

Els Llibres d'Obra de la seu sevillana no són gaire explícits amb relació a l'activitat de Carlí com a mestre major de la seu sevillana. Sota el seu mestratge es realitzà gran part del rerecor, les capelles occidentals, s'avançà en els sectors septentrional i meridional i possiblement hauria dissenyat i aixecat la façana de ponent.

La documentació coneguda, en resum, permet traçar la trajectòria professional de Carlí, malgrat l'existència de dues destacades llacunes: en primer lloc, la seva etapa o etapes anteriors a l'arribada a

Barcelona; en segon lloc, els anys que transcorren entre Lleida i Sevilla, dels quals només tenim una menció a València el 1429.

L'entorn professional del mestre Carlí

En el decurs de la seva prolongada carrera, Carlí es rodejà d'un elevat nombre d'aprenents i col·laboradors, alguns dels quals arribaren a gaudir d'una notable projecció professional. La procedència normanda del mestre propicia sens dubte el fet que nombrosos ajudants siguin també d'origen francès. El primer que coneixem, Jani, al seu costat el 1408 a la catedral de Barcelona, el deuria seguir a Lleida: el 10 de març de 1410 s'incorporava a l'obra de la catedral en qualitat d'ajudant del mestre.¹⁹⁸ La relació s'hauria prolongat uns anys més: en el cas que el mestre Gauter documentat a la catedral de València entre 1417 i 1418 fos Carlí, el seu acompanyant *Johani lo francès* seria amb tota probabilitat el mateix que l'assistí a Barcelona. El 1413, amb motiu de la compareixença en un judici per una baralla, la documentació ens desvetlla el cognom d'aquest col·laborador, Johani Fromente.¹⁹⁹

Precisament en el judici abans esmentat apareix el nom d'un altre mosso de Carlí, Jaume, mencionat com a francès.²⁰⁰ No disposem de cap més dada sobre aquest artífex ni sobre la seva carrera posterior. A la catedral de Lleida encara es documenten dos noms més, Martí, com a deixeble i mosso el 1410,²⁰¹ i Antoni, de qui el 1423 es diu que *sta ab Carlí*.²⁰²

Del període lleidatà, però, el nom que més crida

¹⁹⁴ A. JIMÉNEZ *et al.*, *Op. cit.*, p. 53 i 57.

¹⁹⁵ La tardor de 1446 un canonge de la catedral sevillana es posà en contacte amb Dalmau per oferir-li el càrrec. Dalmau demanava 6.000 maravedís anuals per treballar com a únic mestre; l'any següent es personava a Sevilla per «recognoscer la obra e faser de muestras» (A. JIMÉNEZ *et al.*, *Op. cit.*, p. 64-65); el 25 de setembre de 1449 arribava a València una delegació del capítol sevillà amb la intenció de convèncer Dalmau perquè es traslladés a treballar a la catedral andalusa (Mercedes GÓMEZ-FERRER, «La cantería valenciana en la primera mitad del xv: el maestro Antoni Dalmau y sus vinculaciones con el área mediterránea», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. IX-X (1997-1998), p. 101).

¹⁹⁶ El 25 de maig i el 9 de juliol cobrava 2.000 maravedís com a director de l'obra de la catedral (A. JIMÉNEZ *et al.*, *Op. cit.*, p. 52).

¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 65.

¹⁹⁸ C. ARGILÉS, «Maestro Carlín...», p. 65.

¹⁹⁹ *Ibidem*, p. 80.

²⁰⁰ *Ibidem*, p. 77-79.

²⁰¹ *Ibidem*, p. 76.

²⁰² C. ARGILÉS, *Preus i salaris...*, p. 113; l'any 1458 és citat a la catedral de Tarragona un pedrer anomenat Antoni Carlí (Joan AINAUD DE LASARTE *et al.*, *Els vitralls del monestir de Santes Creus i la catedral de Tarragona*, Barcelona, 1992, p. 201);

l'atenció és el d'Hisambret, identificat amb el celèbre –i alhora enigmàtic– Isambart. Malgrat que posteriorment sembla configurar-se en una figura clau de l'arquitectura gòtica, la seva intervenció a la catedral de Lleida és força modesta: al costat d'altres obrers, entre ells Joani, talla bancs de pedra del claustre i efectua altres adobs menors.²⁰³ Aquesta posició subordinada, juntament amb la senzillesa dels treballs efectuats, indicaria un estadi molt primerenc de la seva carrera, un fet que probablement entra en contradicció amb la proposta d'identificació amb un pedrer anomenat Jehan Ysambart, el qual el 1399 intervenia en les obres del castell de Pierrefonds.²⁰⁴ Durant uns anys se li perd la pista fins que el 1417 el retrobem amb un estatus molt més distingit, quan el juny d'aquest any es requereix la seva presència a la catedral de Saragossa, juntament amb el mestre Corla (identificat amb Colrat o Conrat Rey) amb motiu d'una consulta relativa a l'obra del cimbori.²⁰⁵ El fet que Isambart vingués de Daroca va conduir a suposar-li algun tipus de responsabilitat en les importants obres que per aquella època es duïen a terme a l'interior de la capella dels Corporals, una idea que s'ha refermat a partir de la publicació dels registres documentals relatius a la construcció de la capella de Sant Agustí de la catedral de Saragossa, on s'esmenten diverses anades i

vingudes del mestre entre les obres que dirigia a Daroca i la seu saragossana.²⁰⁶ Entre el 6 i el 8 de setembre de 1417, Isambart es traslladà de Daroca a Saragossa, passant per la pedrera; el novembre següent tornà a Daroca, després de deixar el seu segon, Pere Jalopa, com a cap de l'obra de la capella catedralícia saragossana.²⁰⁷

Ignorem quant de temps estigué ocupat Isambart en el projecte de Daroca; el setembre de 1424 és citat com a mestre major de la catedral de Palència,²⁰⁸ i el 1432 apareix documentat un mestre reial (de Joan II de Castella) anomenat Issumben que ha estat identificat amb ell.²⁰⁹ Les notícies de què disposem sobre aquests anys en terres castellanes són escasses, però existeixen testimonis artístics amb unes especificitats determinades que podrien indicar la seva participació directa. La capella del Sagrari de la seu palentina, aixecada molt probablement durant el mestratge d'Isambart, presenta estrets vincles estructurals i ornamentals amb la capella dels Corporals de Daroca. Per la seva banda, també se li ha vinculat la capella del Contador Saldaña a Santa Clara de Tordesillas, i la capella de San Victorián de San Juan de la Peña (1426-1433).²¹⁰

Entre el 18 de novembre de 1433 i el 7 de juliol de 1434 és a la catedral de Sevilla.²¹¹ Durant aquest

no es pot descartar que es tracti de la mateixa persona; més endavant ens trobarem amb un fill de Raulí Vautier que adoptarà el nom de pare com a cognom, i el cognom com a àlies.

²⁰³ C. ARGILÉS, *Prens i salaris...*, p. 56.

²⁰⁴ J. MESQUI i C. RIBERA-PERVILLÉ, *Op. cit.* p. 334. Proposa la identificació: J. IBÁÑEZ, *La capilla del palacio arzobispal...*, p. 24.

²⁰⁵ Manuel SERRANO SANZ, «Gil Morlanes, escultor del s. XV y principios del XVI», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, vol. XXXIV (1917), p. 360. Eu alguna ocasió s'ha intentat reconèixer Corla com el mestre Carlí (Alfonso JIMÉNEZ MARTÍN i Isabel PÉREZ PEÑARANDA, *Cartografía de la montaña hueca. Notas sobre los planos históricos de la catedral de Sevilla*, Sevilla, 1997, p. 46).

²⁰⁶ J. IBÁÑEZ, *La capilla del palacio arzobispal...* Aquesta dada ja s'havia avançat en estudis anteriors: Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ i Jesús CRIADO MAINAR, «El maestro Isambart en Aragón: la capilla de los Corporales de Daroca y sus intervenciones en la catedral de la Seo de Zaragoza», a *La Piedra Postrera (2). Simposium Internacional sobre la catedral de Sevilla en el contexto del gótico final*, Sevilla, 2007, p. 75-114, Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, «Con el correr del sol: Isambart, Pedro Jalopa y la renovación del Gótico final en la Península Ibérica durante la primera mitad del siglo XV», *Biblioteca: estudio e investigación*, núm. 26 (2011), p. 201-226.

²⁰⁷ J. IBÁÑEZ, *La capilla del palacio arzobispal...*, p. 99, 102. La interessant personalitat de Jalopa ha anat guanyant en rellevància historiogràfica durant els darrers anys. S'apleguen les dades relatives a la seva carrera, fins fa poc disperses i inconnexes, i se n'aporten de noves a: J. VALERO, «Pere Torregrossa...».

²⁰⁸ Juan AGAPITO Y REVILLA, *La catedral de Palencia. Monografía*, Palencia, 1896, p. 31.

²⁰⁹ Leopoldo TORRES BALBÁS, *Arquitectura gótica*, Madrid, 1952, p. 265.

²¹⁰ Juan Carlos RUIZ SOUZA i Antonio GARCÍA FLORES, «Ysambart y la renovación del gótico final en Castilla: Palencia, la Capilla del Contador Saldaña en Tordesillas y Sevilla», a *La catedral gótica. Magna Hispalenses: los primeros años*, Sevilla, 2008, p. 37-58; també publicat a: Juan Carlos RUIZ SOUZA i Antonio GARCÍA FLORES, «Ysambart y la renovación del gótico final en Castilla: Palencia, la Capilla del Contador Saldaña en Tordesillas y Sevilla. Hipótesis para el debate», *Anales de Historia del Arte*, núm. 19 (2009), p. 43-76.

²¹¹ A. JIMÉNEZ *et al.*, *Op. cit.*, p. 50-51.

curt període sevillà, Isambart es podria haver responsabilitzat de la traça de la planta, segons apunta Isidro Bango partint de determinades coincidències estructurals que presenten les catedrals de Palència i Sevilla.²¹² La darrera menció documental coneguda és del 21 de gener de 1438, quan el capítol de la catedral palentina arrenda unes cases que havien pertangut a Isambart, aleshores potser ja difunt.²¹³

Respecte al seu origen, els diversos autors que l'han tractat estan d'acord que el seu nom (o cognom) suggereix una procedència flamenca o del nord de França. De fet, no és estrany el nom d'Isambart –amb les seves diverses variants gràfiques– en la documentació medieval a l'Île-de-France, Picardia i Normandia, entre altres regions. Amb relació a aquesta darrera, convé recordar que la primera dada certa el situa al costat de Carlí, poc després de la primera aparició d'aquest a Barcelona. També recordem la figura ja esmentada del normand Isambart Drulin, a la qual hi podríem afegir altres noms, com el d'Isambart de la Pierre, frare dominic de Rouen, que intervingué activament en el procés de Joana d'Arc.²¹⁴

Un altre nom que acompanya Carlí, en aquest cas a Sevilla, és el de Roled, entre 1436 i 1438.²¹⁵ Tal vegada es tracti del gendre del seu germà Raulí, Andreu Rollet, del qual es coneixen escasses però interessants notícies. Pedrer i escultor d'origen incert, el trobem per primera vegada a Perpinyà. L'any 1429 va contractar una creu de pedra per a Prada de Conflent, una obra d'una certa complexitat que prengué com a model la creu del portal

de Sant Martí de Perpinyà.²¹⁶ En les capitulacions s'indica que la creu havia d'incloure diverses imatges de sants, i també es detalla que s'havia de realitzar amb pedra de Girona.

En un moment indeterminat, Rollet contragué matrimoni amb la filla de Raulí Vautier; gràcies a aquest vincle familiar el nom d'Andreu apareix citat en els dos testaments que redactà Raulí, els anys 1435 i 1441 a Barcelona i Lleida, respectivament.²¹⁷ Els lligams familiars degueren facilitar el treball conjunt amb el sogre, perquè ambdós són documentats l'any 1432 com a responsables de les obres que s'estaven duent a terme al campanar de la parròquia de Sant Mateu de Perpinyà.²¹⁸ Tenint present aquesta relació, no es pot descartar que anteriorment Rollet hagués participat en les obres de la catedral de Girona durant la direcció exercida per Raulí, entre 1427 y 1429, un punt que no es pot confirmar perquè s'han perdut els Llibres d'Obra corresponents a aquests anys.²¹⁹ Com que a partir de 1432 deixem de tenir notícies sobre el parador de Rollet, la identificació hipotètica amb el Roled de Sevilla, present a la catedral d'aquesta ciutat entre setembre de 1436 i agost de 1438, és perfectament viable des d'un punt de vista cronològic.

Amb tot, no podem deixar d'esmentar la presència d'un artífex anomenat *Mestre Andreu ymaginaira* a Verdú l'any 1435, just en el moment en què el pintor Jaume Ferrer –amb qui compareix Andreu com a testimoni– estava realitzant el retaule major de la parroquial.²²⁰ Aquest retaule havia estat inicialment contractat amb l'escultor

²¹² Isidro BANGO TORVISO, «Arquitectura gòtica», a *Historia de la arquitectura española*, Saragossa 1985, p. 622, 635. Pel que fa a la traça, s'ha localitzat una còpia del segle XV d'un original perdut de cap a 1433: Begoña ALONSO RUIZ i Alfonso JIMÉNEZ MARTÍN, *La Traza de la Iglesia de Sevilla*, Sevilla, 2009.

²¹³ Rafael MARTÍNEZ, *La Catedral de Palencia*, Palencia, 1988, p. 40.

²¹⁴ Paul DONCŒUR, *Documents et recherches relatifs à Jeanne la Pucelle*, vol. III, París, 1954, p.34.

²¹⁵ A. JIMÉNEZ et al., *Op. cit.*, p. 53-57.

²¹⁶ Josep GUDIOL I CUNILL, *Les creus monumentals de Catalunya*, Barcelona, 1919, p. 11. Rollet rebé 70 florins per l'encàrrec.

²¹⁷ Per al testament barceloní: M. CARBONELL, «Marc Safont (ca. 1385-1458)...», p. 192. Per al de Lleida: Francesc FITÉ I LLEVOT, «El monument funerari de l'Ardiaca Major de la Seu Vella de Lleida Berenguer Barutell», *Acta Mediaevalia*, núm. 22 (1999-2001), p. 622.

²¹⁸ Archive des Pyrénées Orientales, G 676.

²¹⁹ Podria advocar a favor d'aquesta hipòtesi l'ús de la pedra de Girona en la factura de la creu de Prada de Conflent, per bé que tampoc es pot descartar que es tractés d'una exigència del promotor, atès l'èxit que tingué aquest material en diverses creus de pedra destinades a indrets allunyats de Girona (vegeu al respecte: Joan VALERO MOLINA, «El capitell de la creu de terme del Museu de l'Empordà a Figueres. Ramon Boet i la producció de creus esculpides dels pedrers gironins», *Annals de l'Institut d'Estudis Empordanesos*, núm. 38 (2005), p. 231-252). Sobre l'ús de la pedra de Girona, un dels treballs més recents: Francesca ESPAÑOL BERTRAN, «Las manufacturas arquitectónicas en piedra de Girona durante la Baja Edad Media (siglos XII-XVI) y su comercialización», *Anuario de Estudios Medievales*, núm. 39/2 (2009), p. 963-1.002.

²²⁰ Isidro PUIG SANCHÍS, «Los Ferrer, una familia de pintores leridanos vinculados con la Seu Vella de Lleida», a *La pintura gòtica dels Ferrer i altres aspectes (in)coneguts al voltant de la Seu Vella de Lleida*, s. XIII-XVIII, Lleida, 1998, p. 95.

Pere Joan (1433), però el mestre, que en aquells moments estava embarcat en empreses molt importants, abandonà el projecte.²²¹ Encara que es canvià completament el concepte de l'obra, que passava de ser tota esculpida a un retaule mixt de pintura sobre taula amb una escultura central, observem com l'estructura arquitectònica del retaule que persisteix *in situ* és de pedra: és factible pensar en la possibilitat que correspongui a la primera fase, és a dir, a l'obra de Pere Joan, i que per tant hauria estat aprofitat pels artífexs que posteriorment assumiren l'execució de l'obra.²²² En aquest sentit, la rica i delicada decoració dels marges admet comparacions amb la que es troba en els retaules majors de les catedrals de Tarragona i Saragossa, obrats pel taller de Pere Joan. Si bé mestre Andreu podria haver col·laborat amb Pere Joan, el qualificatiu de mestre i la coincidència amb Jaume Ferrer sembla apuntar més cap a l'autoria de l'escultura central del retaule, una gran marededeu que encara es conserva a l'església, força restaurada després dels danys soferts durant la Guerra Civil (fig. 15). Aquesta imatge, completament aliena a l'estil de Pere Joan, revela la mà d'un escultor de probable origen nòrdic, familiaritzat amb l'art brabantó: la Verge es pot relacionar amb algunes verges flamenques datables entre la quarta i la cinquena dècada del segle XV, especialment una imatge de fusta procedent d'Ankeveen, conservada al museu d'Utrecht, i una verge del museu Marès, procedent del monestir palentí de Calabazanos; les coincidències s'estenen a la conformació de la figura femenina i la disposició dels plecs del vestit, a la posició de l'infant, i en l'atribut (quan es conserva) que sosté la Verge amb la mà dreta, una poma o un pebrot.²²³ Evidentment no disposem d'evidències clares que permetin identificar aquest mestre Andreu amb Andreu Rollet, però, sense que sigui un argument concloent, constatem que és l'únic imaginari amb aquest nom documentat a la Corona durant aquesta època.²²⁴



FIGURA 15: MAREDEDEU DE LA PARROQUIAL DE VERDÚ

També tingué un paper destacat a la seu de Sevilla un arquitecte anomenat Juan Normán, a qui, per la denominació que rep, se li ha suposat un origen normand. Normán és actiu entre els anys 1439 i 1478.²²⁵ Després d'haver estat durant un temps aparellador de Carlí, el 1454 va ser nomenat mestre major de la catedral. D'entrada, es pot descartar taxativament la identificació amb Johani Fromente, per raons cronològiques. En canvi, sí es podria

²²¹ *Ibidem*, p. 87-88.

²²² Les taules pictòriques actualment es conserven al Museu Episcopal de Vic.

²²³ Per a la primera: JOHN STEYAERT, *Late Gothic Sculpture. The Burgundian Netherlands*, Gant, 1994, p. 290-291; per a la segona, Joaquín YARZA LUACES, «Mare de Déu amb el Nen», a *Catàleg d'escultura i pintura medievals. Fons del Museu Frederic Marès*, Barcelona, 1991, p. 188, malgrat que aquest autor la situa vers l'any 1500. Sembla estretament emparentada amb aquest model la marededeu de l'església parroquial de Reichenhofen, atribuïda a Hans Multscher (c. 1425-1430): HERBERT BECK i MARAIKE BÜCKLING, *Hans Multscher. Das Frankfurter Trinitätsrelief*, Frankfurt am Main, 1988, p. 28.

²²⁴ L'estudi de la Verge de Verdú i la seva possible autoria seran objecte d'un treball de propera aparició.

²²⁵ A. JIMÉNEZ *et al.*, *Op. cit.*, p. 58-77.

considerar la possibilitat que es tractés del nebot de Carlí, Joan Vautier. Les primeres notícies següents sobre aquest darrer artífex es remunten al 1433: el 5 d'octubre d'aquest any era a Barcelona actuant com a procurador del seu pare, Raulí, i deu dies més tard era a Castelló d'Empúries on, una altra vegada en nom de Raulí, rebia un pagament per les obres de restauració que s'havien fet als peus de l'església, malmesa pel terratrèmol de 1428.²²⁶ És possible que una notícia anterior, de l'any 1424, a Girona, també faci referència a aquest artífex, quan es registra la breu presència de *Johani de Perpinyà* a la seu gironina.²²⁷ Pel que fa al *Joani lo francès* que entre 1417 i 1419 era a la catedral de València acompanyant a Gauter, la hipotètica identificació de Joan Vautier amb Juan Normán faria més viable – una altra vegada per motius cronològics – que es tractés de Johani Fromente, i que, en conseqüència, l'altre mestre fos Carlí.²²⁸ Ho sustenta també el fet que ambdós cobressin a València el mateix salari: recordem que Jani/Johani Fromente ja era designat com a mestre almenys des de 1413.

El darrer artífex rellevant relacionat directament amb Carlí és el seu propi germà, Raulí. No tenim constància que en cap moment treballessin plegats, i de fet no semblen coincidir mai al mateix lloc. Però és probable que haguessin arribat junts a la Corona, i també que en diferents moments comptessin amb els mateixos col·laboradors, tal com sembla desprendre's de les notícies aportades fins ara.

Raulí comença a aparèixer a partir de 1410 a Perpinyà, on sembla residir de manera estable du-

rant dues dècades. En els seus primers anys a la capital rossellonesa podria haver col·laborat activament amb Guillem Sagrera: els dos artífexs contractaven el mateix 1410 l'obra d'una trona destinada al claustre del convent de Sant Francesc, i un any després els seus noms tornen a coincidir, en qualitat de testimonis, en un plet que mantenia Pere Torregrossa amb el seu deixeble Pere Jalopa.²²⁹

L'any 1423, Raulí contractava una creu de pedra que s'havia d'erigir davant de la parròquia de Sant Mateu.²³⁰ Un any després rebia un pagament per la talla de tres arcs, quatre pilars i dos *boquets* (possiblement mènsules) per a una casa denominada *Audiència del Governador*.²³¹

El 1427 va ser nomenat mestre major de la catedral de Girona, un càrrec que va ocupar durant dos o tres anys. Precisament el document on es consigna aquesta nominació ha suscitat notables controvèrsies sobre l'origen o procedència del mestre. Jaime Villanueva hi llegia *Rotlinus Vautier dioces. Biterrensis*, és a dir, de Béziers.²³² Fidel Fita transcrivía el text complet: «Die tertia januarii anno MCCCCXXVII fuit provisum de magisterio operis su fabricae magistro rotlino vautier diocesis b(er)od(un)ens(is) ad beneplacitum capituli et quod non possit petere salarium nec aliquid aliud donat (ivi) requiratur per causam quod veniat ad operandum, et tunc sine salario habeat stare ordinationi capituli. In posse micaelis petri notarii». ²³³ Les lletres dins dels parèntesis foren afegides per l'autor segons el seu criteri personal, però en referir-se a l'origen o procedència del mestre, el text original diu, literalment, *dioc. brun*.²³⁴

²²⁶ Arxiu Històric de Protocols de Barcelona (AHPB) 107/21, not. J. Franc, 1432-1433. Per a la segona notícia: AHG, Castelló d'Empúries, not. Pere Gener i A. Borrassà, vol. 621.

²²⁷ ACG, *Llibre d'Obra*, 1423-1425, f. 103v.

²²⁸ Tal com s'ha indicat amb anterioritat, els Llibres d'Obra valencians no especifiquen les tasques que hi dugueren a terme aquests artífexs. Ara bé, tenint present que en aquella època s'estava acabant el campanar major (José SANCHIS SIVERA, *La catedral de València. Guia històrica y artística*, València, 1909, p. 87-110), és probable que s'hagués comptat amb llur recent experiència en el campanar de la seu de Lleida, una circumstància que reforçaria més la identificació amb Carlí. De fet, és força probable que Lleida hagués estat una de les ciutats visitades per Pere Balaguer per prendre mostres de campanars, segons consta en una escriptura datada a 1414 (J. SANCHIS, *La catedral...*, p. 95).

²²⁹ P. PONSICH, *Op. cit.*, p. 200, 211-212.

²³⁰ *Ibidem*, p. 206.

²³¹ Pierre VIDAL, *Histoire de la ville de Perpignan depuis les origines jusqu'au traité des Pyrénées*, Perpinyà, 1897, p. 305. Aymat Catafau publica algunes noves notícies sobre aquest període a: Aymat CATAFAU, «Raulí Vaulter (Rotlli Gautier) tailleur de pierres, sculpteur et architecte, à Perpignan, d'après quelques documents inconnus ou inédits (1410-1432)», *Lambard. Etudis d'Art Medieval*, vol. XXVII (2019), p. 201-215.

²³² Jaime VILLANUEVA, *Viage literario a las iglesias de España*, XII, Madrid, 1850, p. 174.

²³³ Fidel FITA, *Los reys d'Aragó y la seu de Girona, desde l'any 1462 fins al 1482*, Barcelona, 1873, p. 107.

²³⁴ ACG, *Resolucions ab anno 1381 ad 1462*, f. 68.

La interpretació de *berodunensis* com a indicació de Verdun, a la Lorena, és massa forçada, tant per l'addició de lletres intercalades com pel fet que en realitat s'hauria d'escriure *virodunensis*. Semblaria tractar-se d'una abreviació de *brunensis*, però això tampoc resol el problema, atès que aquesta diòcesi (Brno, a l'actual República Txeca) no existia, ja que fou creada l'any 1777; el més lògic hauria estat una referència a la procedència immediata (*diocesis elnensis*) o bé a la seva ciutat d'origen (*diocesis rothomagensis*). Sense que de moment es pugui donar una explicació al significat real d'aquesta anotació, considerem que, de totes maneres, l'origen normand queda perfectament atestat per tres fonts ben diferents i independents: en primer lloc, a Perpinyà, Raulí és citat com a normand; en segon lloc, a la catedral de Barcelona, tant Carlí com Raulí (tal com veurem en el proper paràgraf) són mencionats com a francesos; en tercer lloc, a Lleida s'especifica l'origen de Carlí a la ciutat de Rouen.²³⁵

El mateix any en què és nomenat mestre major de la seu de Girona, Raulí intervé de manera molt puntual en la fàbrica de la catedral de Barcelona, segons unes notícies fins ara inèdites que l'esmenten com a *mestre Rotlí* i *Rotlí francès* durant dues setmanes, ocupat en tasques que els Llibres d'Obra no especifiquen.²³⁶

Després de l'etapa gironina tornà a Perpinyà, on va treballar el 1432 per a Miquel Negre, un personatge d'ofici desconegut, en la realització d'arcs i capitells,²³⁷ i poc després en les ja esmentades obres del campanar de Sant Mateu, al costat del seu gendre Andreu Rollet. A partir de setembre del mateix any, Raulí es va instal·lar a Barcelona, on participà breument en les obres del claustre de

la catedral,²³⁸ i va deixar alguns treballs pendents, o almenys el seu cobrament, a càrrec del seu ajudant Joan Vautier. El 5 d'octubre de 1433, des de Barcelona—tot i que citat com a mestre d'obres de Perpinyà—nomenava Joan Vautier, *lapicida* de Castelló d'Empúries, com a procurador, sense que s'especificuessin els motius de la delegació de poders.²³⁹ Això no obstant, aquests queden reflectits en un protocol de Castelló, datat deu dies després, on Joan rep un pagament, en qualitat de procurador de Raulí, pels treballs realitzats en la reconstrucció del sector occidental de l'església de Santa Maria de Castelló, aterrat pel terratrèmol de la Candelera de 1428.²⁴⁰ A Barcelona dictà el seu primer testament, el 16 d'abril de 1435, on s'esmenta per primera vegada que Carlí i Raulí eren germans.²⁴¹

Són escasses les notícies relatives a l'activitat duta a terme per Raulí durant el període barceloní, però podria ser significativa la coincidència amb l'escultor Bertran Tolosa en un document relatiu a un frare del convent de Sant Agustí, i molt especialment un instrument de procuració firmat amb l'arquitecte Marc Safont l'any 1436.²⁴² Aquesta relació permet explicar els moviments que es produeixen durant els anys següents a la catedral de Lleida (el pas immediat de Raulí a la seu, i el nomenament de Marc Safont com a mestre major el 1441, després de la mort de Raulí), i fins i tot suggereix una possible intervenció prèvia del normand en les obres del palau de la Generalitat de Barcelona, dirigides per Safont.

La catedral de Lleida constitueix la darrera etapa de la carrera de Raulí: hi va romandre com a mestre major des de 1436 fins a la seva mort, el 1441.²⁴³ És en aquest edifici on disposem de més

²³⁵ Vegeu la nota 7. Malgrat tot, Pere Freixas, basant-se en el terme *brunensis*, sosté l'origen centreeuropeu del mestre (Pere FREIXAS, «Un moravià a la Girona del segle XV. Rotllí Gautier, remogut del càrrec de mestre major de la catedral», *Lambard. Estudis d'Art Medieval*, vol. XXVII (2019), p. 217-239).

²³⁶ ACB, *Llibre d'Obra*, 1427-1429, f. 22 i 22v. La primera setmana cobrà quatre sous diaris i la segona cinc.

²³⁷ P. PONSICH, *Op. cit.*, p. 206.

²³⁸ J. VALERO, «Acotacions cronològiques...», p. 38.

²³⁹ AHPB, 107/21, not. J. Franc, 1432-1433.

²⁴⁰ AHG, *Castelló d'Empúries*, not. P. Gener y A. Borrassà, 1431-1434, f. 218v.

²⁴¹ M. CARBONELL, «Marc Safont (ca. 1385-1458)...», p. 192.

²⁴² Per a la primera notícia: AHPB, 143/3, not. N. Safont, 1434-1435, 7 de setembre de 1435. Per a la segona: AHPB, 107/24, not. J. Franc, 1435-1436, 7 de gener de 1436.

²⁴³ Sobre el període lleidatà de Raulí i les obres que dugué a terme a Lleida: G. ALONSO, *Op. cit.*, p. 99-113; M. ROSA TERÉS, «L'escultura del segle XV a la Seu Vella», a *Congrés de la Seu Vella de Lleida. Actes*, Lleida, 1991, p. 215-223; Francesc FITÉ I LLEVOT, «L'alberg i l'inventari patrimonial de Rotllí Gaulter, escultor i mestre d'obres de la Seu de Lleida (1442)», *Seu Vella*, núm. 3 (2001), p. 123-148; Víctor Daniel LÓPEZ LORENTE, «Las "mostres imayges e empints" de Rotllí Gautier



FIGURA 16: ESTÀTUES PROCEDENTS DE LA PORTALADA DELS APÒSTOLS DE LA SEU VELLA DE LLEIDA, AVUI PRÀCTICAMENT DESTRUÏDES

notícies sobre el desenvolupament de les aptituds escultòriques de Raulí. El mestre començà a tallar els relleus de la predel·la del retaule major, el cos principal del qual havia estat realitzat en el segle anterior per Bartomeu de Robió.²⁴⁴ Per un altre costat, també va esculpir les imatges de sant Andreu, sant Jaume i sant Bartomeu per al portal del claustre (fig. 16). Entre 1437 y 1439 assumí la talla de la tomba de Berenguer de Barutell, amb la col·laboració de destacats ajudants, com Joan Sagra, Joan Soriano i Marin Baudry.²⁴⁵

Precisament a Lleida es conserven –o bé s’han conservat fins a dates recents– les úniques escul-

tures documentades de Raulí, concretament la tomba de Barutell, els tres apòstols esmentats, avui molt fragmentats a causa dels danys soferts el 1936, i tres relleus procedents de la predel·la del retaule major: un fragment de la Crucifixió, el Descendiment i el Sant Enterrament.²⁴⁶

L’obra escultòrica de Raulí es caracteritza per un cert continuisme de les fórmules més tradicionals del nord de França, amb un nivell d’execució molt elevat. Reclama l’atenció, en la tomba de Barutell, l’ús d’un recurs propi de l’escultura funerària del nord de França i la Borgonya que a Catalunya només serà adoptat per Pere Oller, en

(doc. 1392-1441) y su importancia en la transmisión del conocimiento artístico», a Begoña ALONSO RUIZ i Juan Clemente RODRIGUEZ ESTÉVEZ (ed.), *1514: arquitectos tardogóticos en la encrucijada*, Sevilla, 2016, p. 79-89.

²⁴⁴ Francesc FITÉ I LLEVOT, «La nova predel·la del retaule major de la Seu Vella de Lleida: dades sobre la seva execució (1440-1441)», *Lambard. Estudis d’Art Medieval*, vol. XXV (2016), p. 217-247.

²⁴⁵ F. FITÉ, «El monument funerari...». Sobre Baudry: Francesc FITÉ i Alberto VELASCO, «El intercambio artístico en Cataluña y su eco en Lleida: la actividad del escultor Marin Baudry», a *El intercambio artístico entre los reinos hispánicos y las cortes europeas en la Baja Edad Media*, León, 2009, p. 309-320.

²⁴⁶ Recentment ha estat atribuïda a Raulí la segona clau de volta de la nau de la catedral de Girona, on es representa la figura de Carlemany, considerant una suposada finalització de la volta el 1430 (Maria Rosa MANOTE CLIVILLES, «Rotllí Gautier», a Antoni PLADEVALL I FONT (ed.), *Escultura II. De la plenitud a les darreres influències foranes*, Barcelona, 2007, p. 154), sense cap base documental. Això no obstant, la clau, perfectament documentada l’any 1423, és una obra adscribible al mestre major del moment, l’escultor Antoni Canet. Per la seva banda, Tina Sabater ha proposat l’atribució a Raulí d’alguns relleus del palau de la Generalitat de Perpinyà (Tina SABATER, «La “Loge de Mer” de Perpignan y sus conjuntos escultóricos», *Anuario de Estudios Medievales*, núm. 40/1 (2010), p. 293-315).

la representació dels vestits del difunt caient.²⁴⁷ No semblen existir relacions significatives entre els dibuixos de Carlí i les escultures lleidatanes de Raulí (separades, cal no oblidar-ho, per tres dècades).

S'ha volgut identificar el mestre amb un pedrer homònim (*Raoul Vautier*) que apareix documentat al costat d'altres obrers l'abril de 1392 en les obres del castell de Vire (Baixa Normandia).²⁴⁸ Malgrat que aquesta proposta d'identificació no és en absolut inviable des d'un punt de vista cronològic, atès que una carrera de cinquanta anys és molt prolongada però no impossible, sí podria resultar molt forçada si considerem determinades dades relatives als darrers anys de la vida de Raulí, particularment la tonsura rebuda pel seu fill Francesc l'any 1443, quan el pare ja era difunt: Francesc hauria nascut quan el mestre tindria més de seixanta anys. En conseqüència, sembla més probable que la notícia de 1392 faci referència a una altra persona, probablement un parent (el pare?) pertanyent a una generació anterior.²⁴⁹ Aquesta notícia, a més, ens permet fixar el cognom de l'artífex —així com el

de Carlí—, sotmès a diverses variacions en els textos catalans de l'època.

A diferència del que s'esdevé amb Carlí, la documentació precisa millor l'activitat escultòrica de Raulí. De totes maneres, en el decurs de tota la seva carrera sol ser esmentat com a pedrer o mestre de cases, excepte en dues ocasions: la primera, en la procuració abans esmentada de Marc Safont, on s'anomena Raulí com a *magistro domorum et ymaginum scultori* ciutadà de Barcelona. La segona, el 1463, dues dècades després de la seva defunció, quan un mercader barceloní anomenat Francesc Rotli, àlies Guanter, es declara fill de Rotli Guanter, *ymaginariii civis dicte civitatis*.²⁵⁰

De tot l'entorn que, directament o indirecta, rodejava Carlí, la figura de Raulí és potser la que tenim més ben definida, probablement millor encara que la del seu germà. Amb tot, podem afirmar que l'arribada d'aquests dos mestres a Catalunya aportà aires nous al panorama artístic català, i, en el cas concret de Carlí, fins i tot es pot sostenir que suposà un cert punt de partida per a l'entrada del gòtic flamíger a nivell peninsular.

²⁴⁷ S'incideix en aquest punt a: J. VALERO, «El sepulcre de Berenguer d'Anglesolai els seus referents en l'escultura funerària europea», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, núm. 45 (2004), p. 722.

²⁴⁸ M. CARBONELL, «De Marc Safont a Antoni Carbonell...», p. 118. Es basa en: L. MIROT, «Paiements et Quittances de travaux exécutés sous le Règne de Charles VI (1380-1422)», *Bibliothèque de l'École de Chartes*, núm. 81 (1920), p. 183-305.