

LA PORTALADA DE SANTA MARIA DE CASTELLÓ D'EMPÚRIES I ELS SEUS ARTÍFEXS



JOAN VALERO MOLINA
AAR-IEC

RESUM

La monumental portalada de Santa Maria de Castelló d'Empúries és una obra mancada de documents que permetin establir de manera inequívoca la paternitat del seu disseny i les seves escultures a un artífex determinat. Amb tot, ha estat atribuïda a l'arquitecte i escultor picard Pere de Santjoan, i més recentment s'ha invocat també la participació d'Antoni Canet, present a la vila en un moment en què amb tota probabilitat s'estava duent a terme el projecte. Una mirada acurada a l'estructura de la portalada, als diferents estils de les imatges, i a nous referents aliens a l'empresa permetrà realitzar una hipòtesi sobre l'evolució de les obres i el paper que hi tingué cada un dels seus principals responsables.

PARAULES CLAU: Castelló d'Empúries, Pere de Santjoan, Antoni Canet, Guillem de Vilarig, Vilabertran, escultura gòtica, arquitectura gòtica

ABSTRACT

The monumental portal of Santa Maria de Castelló d'Empúries is a work whose lack of documentation does not allow establishing unequivocally the paternity of its design and its sculptures to a specific artist. However, it has been attributed

to the architect and sculptor Pere de Santjoan from Picardie, and more recently the participation of Antoni Canet has also been appealed since he was present in the town at a time when the project was most likely being carried out. A careful look at the structure of the portal, the different styles of the images, and some new referents beyond the portal will allow a hypothesis on the evolution of the works and the role played by each of their main responsible artists.

KEYWORDS: Castelló d'Empúries, Pere de Santjoan, Antoni Canet, Guillem de Vilarig, Vilabertran, gothic sculpture, gothic architecture

Ubicada en una població relativament petita que va ser la seu de l'històric comtat d'Empúries, l'església de Santa Maria de Castelló d'Empúries destaca per les seves considerables dimensions, així com per l'esplendorosa decoració escultòrica que s'aplicà a la seva portalada principal i al retaule de l'altar major (fig. 1). Aquesta sumptuositat plàstica, però, no és res més que la culminació final d'un antic projecte ideat sota una base ideològica molt concreta: la pretensió, impulsada pels comtes, d'erigir-se en seu episcopal.¹ La plasmació

¹ Els documents del segle XIV relatius a aquesta ambició, finalment fallida, són recollits i comentats a: Josep PELLA Y FORGAS, *Historia del Ampurdán*, Barcelona, 1883, p. 538-539, i més especialment a Johannes VINCKE, «Der Plan eines Bistums Empúries im 14. Jahrhundert», a *Homenatge a Antoni Rubió i Lluch*, vol. II, Barcelona, 1936, p. 341-358. L'any 1418, amb

de l'apostolat en un format de gran envergadura és present en les seus gòtiques catalanes més importants: la façana de la catedral de Tarragona, les respectives (i malaguanyades) portes dels Apòstols de Lleida i Girona, i el projecte de la façana barcelonina, on si més no se'n comprova la intencionalitat.²

L'inici de les obres de l'edifici, que se suposava situat en el segle XIV, en realitat es remunta ja a l'any 1261, segons donà a conèixer Miquel Pujol a partir d'un explícit text notarial.³

La monumentalitat de la portalada i la qualitat artística de les escultures que la conformen han propiciat que esdevingui una referència obligada per als investigadors; fins i tot ha estat mereixedora d'un estudi monogràfic a càrrec de Miquel Pujol.⁴ En el present treball ens proposem dur a terme una anàlisi estilística de l'escultura de la portalada, tenint en compte el context artístic en què aquesta es desenvolupà i la documentació coneguda fins ara, per mirar de determinar els mestres que hi intervingueren i les fases d'execució del projecte.

Les notícies documentals

Per localitzar la primera menció coneguda a la portalada ens hem de remuntar a l'any 1369, quan el teixidor castellonenc Pere Cargol llegava trenta lliures melgoreses per a una obra que aleshores encara no havia començat (*quando incipiet*).⁵ A partir de la següent dècada es comencen a registrar algunes donacions testamentàries dirigides a aquest projecte, uns llegats que s'aniran reiterant durant les dècades dels 80 i els 90.⁶ Però les referències textuais són excessivament vagues i en cap cas es concreta l'estat de les obres, ni tan sols si aquestes ja estaven en marxa; són simples mencions a «l'obra del Portal Major» de l'església. La primera citació que permet pensar que els treballs ja estaven en curs és de l'any 1392, continguda en el testament de l'assaonador Arnau Torre, on llega 40 lliures *in portali maiori dicte ecclesie perficiendo*.⁷

Tampoc sabem exactament quan s'acabà la portalada. Amb tot, la col·locació de les portes de fusta el 1407 ens indica que en aquell moment l'estructura ja estaria molt avançada. En aquest any es concedia al barber de Castelló Joan Flandí la llicència per ser sepultat a l'església, amb motiu d'haver pagat les portes de fusta del nou portal, que

l'edifici ja finalitzat, el rei Alfons incloïa, entre una extensa llista de peticions, una demanda al nou papa Gregori V (nomenat recentment durant el concili de Constança) per convertir la parròquia de Santa Maria en seu episcopal; una sol·licitud que finalment no seria atesa (Francesc de BOFARULL Y SANS, *Felipe de Malla y el concilio de Constanza. Estudio Histórico-Biográfico*, Girona, 1882, p. 102). Amb relació a l'església i al seu procés d'edificació, vegeu també: Jaume MARQUÈS CASANOVAS, *Santa Maria de Castelló d'Empúries*, Girona, 1982; Miquel PUJOL I CANELLES, «El retaule d'alabastre de Santa Maria de Castelló d'Empúries», *Annals de l'Institut d'Estudis Empordanesos*, vol. XXII (1989), p. 67-96; Monique CARSALADE, «L'église Sainte Marie de Castelló d'Empúries et son decor sculpté (Catalogne)», *Archeologie du Midi Médiévale*, vol. X (1992), p. 157-166; Francesca ESPAÑOL, *El Gòtic Català*, Manresa, 2002, p. 113 i s.; Pere FREIXAS I CAMPS, «Santa Maria de Castelló d'Empúries», a Antoni PLADEVALL I FONT (dir.), *L'Art Gòtic a Catalunya. Arquitectura II. Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos*, Barcelona, 2003, p. 51-59; Joaquim TREMOLEDA i Jordi PLA, *La Basílica de la llum de Castelló d'Empúries*, Girona, 2013; Eduardo CARRERO SANTAMARÍA, «Santa María de Castelló d'Empúries: el doble proyecto gótico y la definición de su espacio», a Maricarmen GÓMEZ MUNTANÉ i Eduardo CARRERO SANTAMARÍA (ed.), *El Juicio Final. Sonido. Imagen. Liturgia. Escena*, Madrid, 2015, p. 337-349.

² No es pot parlar, però, d'una especificitat que afecti només els edificis catedralicis. En aquest sentit, Francesca Español assenyalava que haurien existit altres temples destacats que podrien haver adoptat aquest tipus de portalada, com les esglésies de Tàrrrega i Barberà (Francesca ESPAÑOL BERTRAN, «La catedral de Lleida: arquitectura y escultura trecentistas», a *Congrés de la Seu Vella de Lleida. Actes*, Lleida, 1991, p. 196). Per a la portada de Tàrrrega, vegeu el treball d'Alberto Velasco inclòs en el present volum.

³ M. PUJOL, «El retaule d'alabastre...», p. 69. A partir d'aquesta data comencen a aparèixer donacions per a l'obra nova, que es van prolongant fins a l'entrada del següent segle (*Ibidem*, p. 91, n. 2).

⁴ Miquel PUJOL I CANELLES, *La portalada dels apòstols de la basílica de Santa Maria de Castelló d'Empúries*, Castelló d'Empúries, 2007.

⁵ M. PUJOL, *La portalada...*, p. 182.

⁶ Per a aquestes referències: *Ibidem*, p. 105 i s., 182-186. Atesa la coincidència amb el moment en què es comencen a dur a terme els treballs de la Porta dels Apòstols de la catedral de Girona, Pujol suggereix la possibilitat que aquesta darrera empresa hagués estimulat la voluntat dels habitants de Castelló de proveir-se d'una estructura similar.

⁷ *Ibidem*, p. 185-186.

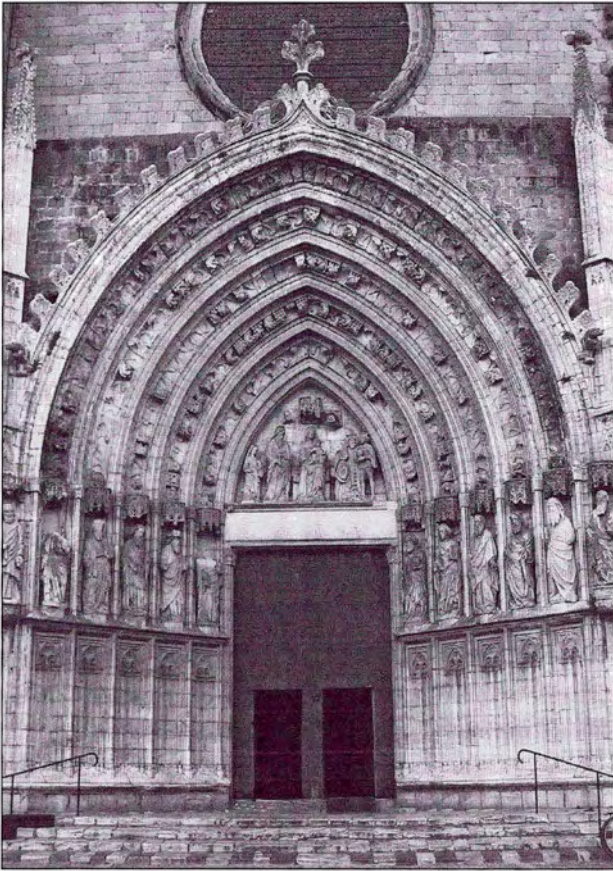


FIGURA 1: PORTALADA MAJOR DE SANTA MARIA DE CASTELLÓ D'EMPÚRIES

foren realitzades pel pedrer i fuster Joan Canelles.⁸ La darrera notícia ens condueix cap a l'any 1412, segons una disposició testamentària que encara fa menció a una portada que sembla trobar-se en la darrera fase de realització: es tracta del testament de Caterina, vídua d'un teixidor, on es disposa que els marmessors destinin el producte de la venda dels seus béns *in perfectione portalis novi aut ali-cuis pilarii dictis operis*.⁹

Estat de la qüestió sobre l'autoria

La primera atribució raonada de la imatgeria principal de la portalada, consistent en les dotze figures apostòliques dels brancals i el grup de l'Epifania del timpà, possiblement llavorades amb marbre de Céret,¹⁰ la va dur a terme Marcel Durliat (recollint un comentari que li efectuà Joan Ainaud), el qual va vincular el conjunt al mestre picard Pere de Santjoan, una proposta que posteriorment seria recollida per altres autors.¹¹ Prèviament, Agustí Duran i Sanpere i Joan Ainaud de Lasarte l'havien qualificada com a «obra aislada de gran envergadura», amb unes escultures «que muestran un evidente contacto con el arte gótico francés», sense, per això, establir cap connexió explícita amb Pere de Santjoan, mestre del qual venien de parlar.¹² L'atribució de Durliat es fonamentava en una base merament estilística, perquè en els fons arxivístics procedents de Castelló no s'havia localitzat el nom de cap escultor explícitament vinculat al projecte. La documentada portalada de l'església de Sant Miquel de Palma esdevenia un referent diàfan a l'hora d'assignar l'estatuària de Castelló a Pere de Santjoan. Per una altra banda, la cronologia de la portalada castellanina trobava encaix dins la carrera coneguda de Pere de Santjoan, el qual, després de ser documentat a Palma en les obres del portal del Mirador de la catedral i de Sant Miquel entre 1396 i 1398, arribava a Girona per ocupar el càrrec de mestre major de la catedral fins al 1404 i en els anys posteriors era esporàdicament documentat en terres rosselloneses, amb una data límit marcada per la marxa de l'artífex a la Seu d'Urgell el 1410.¹³ Amb tot, no s'establí cap matís que permetés implicar altres mans alienes al taller d'aquest mestre.

⁸ Es dona a conèixer aquesta notícia a: Joan VALERO MOLINA, «L'etapa gironina de l'escultor Pere de Santjoan», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, vol. XLII (2001), p. 234. Transcriu els documents: M. PUJOL, *La portalada...*, p. 189-190.

⁹ *Ibidem*, p. 128 i 190.

¹⁰ Géraldine MALLET, «De l'usage des marbres en Roussillon entre le XI^e et le XIV^e siècle: la sculpture monumentale», *Patrimoines du Sud*, núm. 4 (2016), en línia a: <<http://journals.openedition.org/pds/1029>> (darrera consulta: 9 de setembre de 2019).

¹¹ Marcel DURLIAT, «Un artiste Picard en Catalogne et à Majorque: Pierre de Saint-Jean», *Caravelle. Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien*, núm. 1 (1963), p. 111-120; Maria Rosa TERÉS i TOMÀS, «Pere de Santjoan i el mestre de la cadira episcopal de Barcelona: Hipòtesi sobre nna identitat», *Quaderns d'Estudis Medievals*, vol. IV (1988), p. 32-50; M. CARSALADE, *Op. cit.*; J. VALERO, «L'etapa gironina...», p. 231-234; Joana M. PALOU i SAMPOL, «Pere de Santjoan», a Antoni PLADEVALL I FONT (dir.), *L'art gòtic a Catalunya. Escultura II. De la plenitud a les darreres influències foranes*, Barcelona, 2007, p. 84-91.

¹² Agustí DURAN I SANPERE i Joan AINAUD DE LASARTE, *Escultura gòtica*, («Ars Hispaniae», VIII), Madrid, 1956, p. 236.

¹³ En aquest any, Pere de Santjoan contractava la realització del cadirat de la catedral urgellenca. Recordem, però, que el 1412 encara es rebia una donació per al perfeccionament de la portada de Castelló.

Posteriorment, l'aprofundiment de la recerca documental en els protocols de Castelló ha propiciat l'aparició d'un nou actor en escena: tres textos datats de l'any 1401 –un moment que, en funció de l'evolució dels treballs, podria coincidir perfectament amb l'elaboració de l'estatuària de la portalada– adverteixen sobre la presència a la vila d'un dels imaginaires més prestigiosos del moment, Antoni Canet.¹⁴

La irrupció de Canet, el qual, un cop buidats els arxius castellanins coneguts, esdevé l'únic escultor documentat a la vila durant la primera dècada del segle XV,¹⁵ ha obligat a revisar l'atribució generalment acceptada de l'estatuària de la portalada a Pere de Santjoan. Miquel Pujol proposava per a Canet l'autoria d'almenys un apòstol: «concretament l'originalíssima de sant Bartomeu i tal vegada la de sant Mateu i sant Simó o alguna altra».¹⁶ Per la seva banda, Terés i Palou només recullen com a versemblant l'atribució a Canet del sant Bartomeu.¹⁷ L'atenta revisió de les imatges i la confrontació amb les notícies documentals ens ajudarà a precisar, en la mesura del possible, les diferents mans que hi van intervenir, la possible seqüència cronològica, i la responsabilitat en el mestratge de l'obra.

Consideracions estilístiques

Abans d'abordar l'estudi estilístic de les escultures de la portada és necessari dur a terme una important precisió sobre la identificació dels apòstols representats. En principi, només en distingim de manera inequívoca quatre: Joan Evangelista, pel seu aspecte juvenil i imberbe, Jaume Major pel seu capell de pelegrí, Pere i Pau. Aquests dos darrers, els més propers a la porta

d'entrada, són fàcilment recognoscibles gràcies als trets de llurs rostres, que segueixen els models a l'ús en les arts figuratives de l'època; Pere ha perdut l'atribut que duria a la mà dreta –amb tota probabilitat unes claus–, mentre que Pau sosté la resta d'allò que hauria estat la seva característica espasa. Pel que fa als altres vuit apòstols, alguns han perdut els objectes que possiblement els identificarien, mentre que altres només sostenen un llibre, un element excessivament genèric per poder-los distingir. Amb tot, Jaume Marquès atorgà una identitat concreta a cada un dels apòstols, una identificació que, malgrat no sostenir-se en cap element de pes, ha estat seguida pels investigadors que s'han referit a l'obra amb posterioritat.¹⁸ Davant d'aquesta indefinició, doncs, optarem per numerar-los començant per l'esquerra, des del punt de vista de l'observador.

L'atribució a Pere de Santjoan del grup majoritari d'escultures compta amb el sòlid suport de la comparació amb l'estatuària de la portada de Sant Miquel de Palma, una obra de referència documentada al mestre. No obstant això, és necessari reconèixer l'existència de certes desigualtats qualitatives, molt menys visibles a Palma, que fan pensar que el taller del mestre podria haver tingut a Castelló una intervenció força activa en el conjunt de l'obra vinculada amb al mestre francès. Possiblement és la figura de sant Pau (núm. 6) la que mostra una major afinitat amb el model ofert pel mateix sant a Mallorca, tant en la reproducció dels trets del cap com en la disposició del vestit; n'esdevé gairebé una rèplica, tot i que amb una torsió del cos menys accentuada (fig. 2). Per una altra banda, anotem dues diferències significatives en la posició del cap i en el llibre, obert a Palma. El cap de sant Pau ens remet al seu homòleg mallorquí també en la delicadesa de la talla del cabells i barba,

¹⁴ Aquesta important notícia, que a més ubica l'origen del mestre a la localitat empordanesa de Verges, va ser donada a conèixer per primera vegada en el marc de la meua tesi doctoral el 2004, i tres anys després va ser publicada com a novetat per Miquel Pujol (el qual, amb tota certesa, no tenia constància de l'anterior aportació): JOAN VALERO MOLINA, *Pere Oller, escultor*, Tesi Doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 2004, p. 105-106, 131, 756; M. PUJOL, *La portalada...* Tanmateix, la primera referència ha estat negligida a: MARIA ROSA TERÉS I TOMÀS, «Antoni Canet, arquitecte i escultor», a ANTONI PLADEVALL I FONT (dir.), *L'art gòtic a Catalunya. Escultura II. De la plenitud a les darreres influències foranes*, Barcelona, 2007, p. 67.

¹⁵ Els únics pedrers esmentats en el període en què es podria haver realitzat la decoració escultòrica de la portalada (aproximadament entre 1397 i 1412), són locals: Pere Bofill, Pere Baliart (habitant de Torroella de Fluvià), Joan Canyelles, Antoni Nava, Pere Triyloni, Lluís Sabater, Pere i Simó Moner, Pere Feliu, Joan Fuster, Bartomeu Duran, Bartomeu Comes, Pere Torquell, Guillem Coromina, Arnau Canudell i Pere Mallol.

¹⁶ M. PUJOL, *La portalada...*, p. 171.

¹⁷ M. R. TERÉS, «Antoni Canet, arquitecte...», p. 67; J. M. PALOU, «Pere de Santjoan», p. 90.

¹⁸ J. MARQUÈS, *Santa Maria...*, p. 51-52.

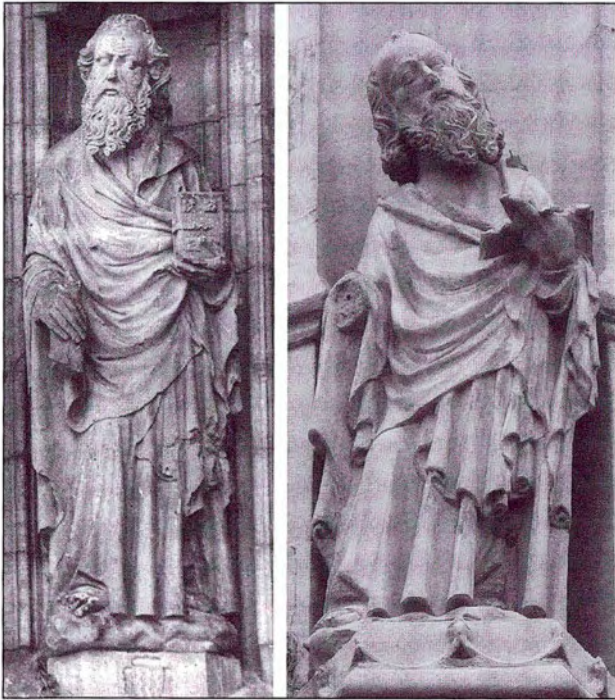


FIGURA 2: SANT PAU DE LA PORTALADA MAJOR DE SANTA MARIA DE CASTELLÓ D'EMPÚRIES (ESQUERRA) I DEL PORTAL DE SANT MIQUEL DE PALMA (DRETA)



FIGURA 3: SANT PERE DE LA PORTALADA MAJOR DE SANTA MARIA DE CASTELLÓ D'EMPÚRIES (ESQUERRA) I DEL PORTAL DE SANT MIQUEL DE PALMA (DRETA)

la qual segueix un dibuix que sembla haver estat calcat del presumible model.

La imatge de sant Pere (núm. 7) també té un referent en el mateix sant de la porta de Sant Miquel de Palma, però en aquest cas l'escultor només ha reproduït amb notable fidelitat el cap, encara que a Castelló amb els cabells una mica més retallats pel darrere (fig. 3). En el rostre d'aquesta figura, a més, trobem un dels estilemes més curiosos i característics de Santjoan, dos arcs paral·lels situats entre el pòmul i la galta, que també podem apreciar en el cap del *Salvator Mundi* que es troba al centre del gablet del portal del Mirador de la catedral de Palma de Mallorca,¹⁹ així com en una altra estàtua de sant Pere que, procedent del retaule major de Cubells, es conserva al Museu Marés de Barcelona.²⁰ Les tres imatges de sant Pere comparteixen una torsió

quelcom exagerada del cos, en la línia de la producció de l'artífex francès.

La preocupació per una talla fina i acurada es manté en altres apòstols de Castelló, com el número tres (fig. 4), del qual podem afegir que sembla inspirar-se en un model francès anterior al gòtic internacional, plasmat en la marededeu de Vivoin (Sarthe), datada vers el darrer quart del segle XIV.²¹ Aquest apòstol és identificat per Marquès com a sant Felip, però només té un llibre obert a la mà esquerra, que assenyalava amb l'índex de la dreta; aquest gest potser ens podria apuntar a un dels dos apòstols evangelistes, concretament sant Mateu (l'altre és sant Joan). També és destacable sant Joan Evangelista, amb uns cabells conformats per rínxols delicadament treballats, i una posició del cos elegant i corbada, però quelcom forçada (fig. 5).

¹⁹ A: Gabriel ALOMAR, *Guillem Sagrera y la arquitectura gòtica del siglo XV*, Barcelona, 1970, p. 50, es publica una fotografia del *Salvator Mundi* on podem distingir perfectament aquesta peculiaritat de les galtes. Per bé que el gablet fou tallat per Joan de Valenciennes, l'estil de la figura central acusa clarament la paternitat de Santjoan.

²⁰ Atribuïda per primera vegada a Pere de Santjoan a: M. R. TERÉS, «Pere de Santjoan i el mestre de la cadira episcopal...»; per a una darrera contribució, que recull la bibliografia anterior: Cèsar FAVA, «Sant Pere», a *Catalunya 1400. El gòtic internacional*, Barcelona, 2012, p. 134-135.

²¹ *Les Fastes du Gothique*, París, 1981, p. 141. Una mostra posterior d'aquest model la trobem en la marededeu de Les Moitiers-d'Allonne (Jacques BAUDOIN, *Normandie. Île-de-France* («La sculpture flamboyante», 3), Nonette, 1992, p. 97).

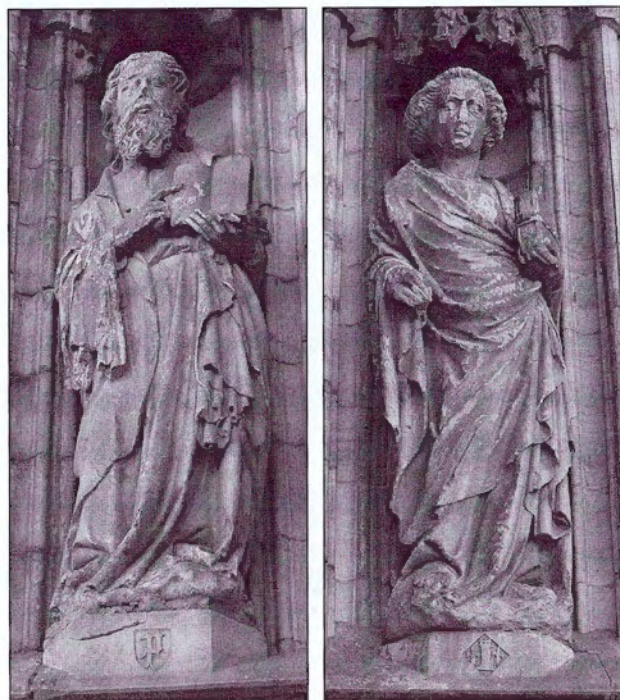


FIGURA 4: APÒSTOL NÚM. 3, PORTALADA MAJOR DE SANTA MARIA DE CASTELLÓ D'EMPÚRIES. FIGURA 5: SANT JOAN EVANGELISTA, PORTALADA MAJOR DE SANTA MARIA DE CASTELLÓ D'EMPÚRIES



FIGURA 6: APÒSTOL NÚM. 4 I SANT JAUME MAJOR, PORTALADA MAJOR DE SANTA MARIA DE CASTELLÓ D'EMPÚRIES

En un punt intermedi, dins l'aspecte qualitatiu i en el context estilístic afí a Pere de Santjoan, es troba l'apòstol quatre (sant Tomàs, segons Marquès),²² així com sant Jaume Major, els quals mantenen un notable grau de correcció (fig. 6). Convé ressenyar que ambdós presenten les ondulacions sota els ulls, una particularitat que sens dubte constitueix un tret distintiu de Pere de Santjoan.

A un altre nivell convindria situar els apòstols 9 i 10, els quals acusen una resolució dels caps més sumària i formulària (fig. 7),²³ per bé que no deixen de ser dignes d'interès: l'organització del vestit del segon d'ells s'aparta de la resta del grup, apropant-se a models a l'ús al nord de França, com el que trobem en un dels profetes procedents de la Sainte-Chapelle de Bourges, possiblement executat per André Beauneveu o el seu entorn.²⁴ Amb tot, es manté plenament dins l'univers plàstic de Santjoan, amb un cert veïnatge respecte a

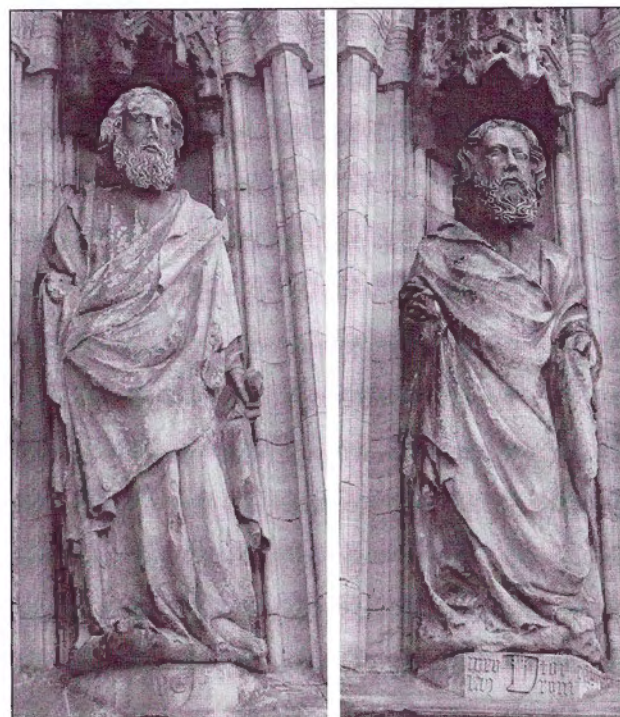


FIGURA 7: APÒSTOLS NÚM. 9 I 10, PORTALADA MAJOR DE SANTA MARIA DE CASTELLÓ D'EMPÚRIES

²² L'objecte que sostenia amb la mà dreta ha desaparegut.

²³ Segons Marquès, el novè apòstol seria sant Jaume menor. Amb la mà dreta agafa un objecte que podria ser el característic bastó nuós amb què habitualment se sol representar. Per la seva banda, el desè apòstol, Andreu segons Marquès, ha perdut completament la mà i l'atribut identificador.

²⁴ Reproduït a: Susie NASH, *André Beauneveu. Artiste des cours de France et de Flandre*, Londres, 2007, p. 130, fig. 67-70.

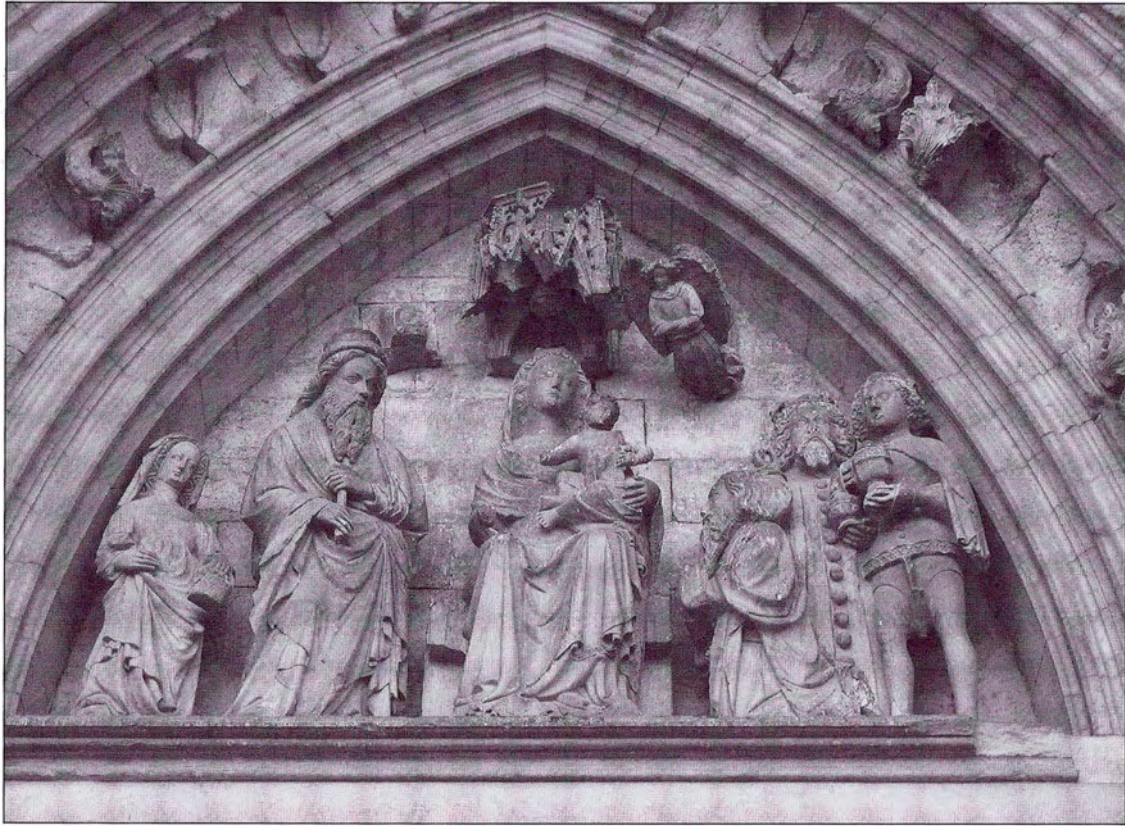


FIGURA 8: EPIFANIA DEL TIMPÀ, PORTALADA MAJOR DE SANTA MARIA DE CASTELLÓ D'EMPÚRIES

una marededeu gironina atribuïda amb total versemblança a l'escultor, la de l'Hospital de Santa Caterina de Girona.²⁵

També es pot considerar com a discreta la categoria del conjunt de l'Epifania que ocupa el timpà (fig. 8), per bé que es manté sota les directrius estilístiques de Santjoan. Aquest grup ha estat materialitzat en grans figures exemptes, de la mateixa manera que a l'església de Sant Miquel de Palma. Dins l'àmbit de la Corona d'Aragó existeixen notables exemples anteriors en què s'ha aplicat la solució emprada a Castelló (estàtues exemptes en el timpà), la majoria de la primera meitat del segle XIV,²⁶ però a l'hora de buscar exemples més

afins a l'art de Santjoan –i cronològicament més propers– probablement caldria mirar cap al nord, on ens crida l'atenció la portada sud de Sant Martin de Halle, localitat propera a Brussel·les, que comparteix una composició iconogràfica similar a la del timpà mallorquí (la Verge flanquejada per dos àngels músics) i que, atesa la seva localització, pot resultar un referent –encara que no directe– a tenir en compte.²⁷

Les figures de l'Epifania s'articulen amb relativa simetria a l'entorn de la imatge central de la marededeu, que es veu flanquejada per sant Josep i una dona d'estatura reduïda al costat esquerre, i pels tres reis a la dreta. Per damunt del rei ageno-

²⁵ Aquesta és una obra no documentada, atribuïda al mestre a: A. DURAN I SANPERE, J. AINAUD, *Op. cit.*, p. 236. Sobre aquesta peça, la seva cronologia i el seu promotor: J. VALERO, «L'etapa gironina...», p. 228-231.

²⁶ A Catalunya podem citar com a exemples la porta que dona accés a la capella episcopal de Tortosa i la porta de la façana principal de Santa Maria del Mar (Francesca ESPAÑOL, *Guillem Seguer de Montblanc. Un mestre trescentista escultor, pintor i arquitecte*, Montblanc, 1994, p. 39-46; Maria Rosa MANOTE I CLIVILLÉS, «Santa Maria del Mar. Consideracions iconogràfiques de la decoració escultòrica de la portalada», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, núm. 4 (2001), p. 51-59). Pel que fa als àmbits valencià i aragonès, vegeu els interessants testimonis inclosos en els treballs de Jesús Criado Mainar i Juan Vicente García Marsilla, en aquest mateix volum.

²⁷ També resulta interessant la coincidència iconogràfica amb Castelló, atès que a Hal es representa una Epifania, amb la diferència que els tres reis es troben als brancals (S. NASH, *André Beauneveu...*, p. 50).

llat sobresurt un àngel, el qual era acompanyat per un altre a la banda oposada, encara que avui només en resta la base de pedra. Una circumstància que fins ara havia passat desapercebuda és que aquest segon àngel es conserva fragmentàriament en una vitrina del museu de l'interior de l'església: coincideix tant en dimensions com en postura i estil (fig. 9). Amb una finalitat plàstica similar, però obtenint un resultat més reeixit, Guillem Sagrera o un col·laborador seu representaren un àngel sortint per sobre del cap de la Verge de la Llotja de Palma.²⁸ Es tracta d'una fórmula aparentment nòrdica que troba un interessant paral·lel en el relleu de l'entrada de la Verge al Paradís, a La Ferté-Milon.²⁹

Planegen importants dubtes sobre la identitat de la dona que acompanya l'escena. Miquel Pujol recull la proposta de Véronique Manet i Monique Carsalade d'identificar-la com a una donant, concretant-se en la figura d'una comtessa d'Empúries (segons Pujol, podria ser Joana d'Aragó, Elfa de Cardona o Joana de Rocabertí), hipotètica promotora de l'obra.³⁰ No deixa de tenir sentit la idea que el finançament de l'escultura de la portada fos aliena a l'obra de l'església i derivés directament de les finances comtals: d'aquesta manera s'entendria millor el silenci documental relatiu a aquest aspecte concret del projecte constructiu. Això no obstant, la inserció de diversos escuts en els sòcols apunta cap a un finançament particular i diversificat dels ciutadans destacats de Castelló;³¹ probablement, doncs, hauria existit un Llibre d'Obra perdut que comprendria els primers anys del segle XV, on constarien aquestes despeses. A més, la figura femenina no respon en absolut al prototipus de donant de l'alta noblesa que podríem esperar, ni per la seva indumentària, de caràcter molt senzill, ni per la seva actitud. El cistell que porta esdevé un element que, per contra, permet suggerir una altra hipòtesi:



FIGURA 9: ÀNGEL PROCEDENT DEL TIMPÀ DE LA PORTALADA MAJOR DE SANTA MARIA DE CASTELLÓ D'EMPÚRIES

podria tractar-se de la llevadora que assistí Jesús en el part, una figura extreta de certs evangelis apòcrifs (Pseudo-Mateu i Evangeli àrab de la Infantesa) que va ser popularitzada per la Llegenda Daurada.³² Malgrat el caràcter inèdit d'aparèixer portant un cistell en el marc d'una Epifania, convé assenyalar que en el retaule major de la catedral de Vic (1420-1428) és representada amb aquest atribut en l'Adoració, així com en la mateixa escena que, ja en la segona meitat de segle, el bretó Llorenç Mercadant plasmà en el timpà de la porta anomenada del Naixement de la catedral de Sevilla.³³

És en les imatges del grup de l'Epifania on es detecta millor la labor dels col·laboradors de Pere de Santjoan, fins al punt que podem arribar a dubtar sobre la intervenció directa del mestre en algunes d'elles. Amb excepció de la figura femenina que porta el cistell, atribuïble al mateix mestre, s'aprecien sensibles diferències respecte al grup d'a-

²⁸ G. ALOMAR, *Guillem Sagrera...*, p. 132.

²⁹ Alain ERLANDE-BRANDENBURG, «L'entrée de la Vierge au Paradis. Le relief de La Ferté-Milon», a *Congrès Archéologique de France. Aisne Méridionale*, (1990), vol. I, París, 1994, p. 327-339. Tanmateix, localitzem un precedent més antic a la porta dels Apòstols de la catedral de València, estudiada en aquest mateix volum per Juan Vicente García Marsilla.

³⁰ M. PUJOL, *La portalada...*, p. 76-77. Véronique MANET i Monique CARSLADE, *Sainte-Marie de Castelló d'Empúries*, mémoire de maîtrise, Université de Toulouse Le Mirail, 1985; així i tot, la segona autora posteriorment es desmarca d'aquesta teoria, quan hi veu en la dama una simple serventa (M. CARSLADE, *Op. cit.*, p. 166).

³¹ Per a l'aportació més recent sobre l'heràldica present a la portada: Antoni COBOS FAJARDO, Joaquim TREMOLEDA TRILLA i Salvador VEGA FERRER, *L'epigrafia medieval dels comtats gironins. II. El comtat d'Empúries*, Figueres, 2010, p. 46-47, 116-119.

³² Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN, *Nacimiento e Infancia de Cristo*, Madrid, 1948, p. 26, n. 44.

³³ A. DURAN I SANPERE i J. AINAUD DE LASARTE, *Op. cit.*, fig. 354.

pòstols integrats dins del llenguatge de l'escultor francès, sense per això apartar-se excessivament del seu estil (i per tant probablement dins l'àmbit del seu taller): la definició dels rostres és més sumària, amb un peculiar perfilat dels ulls i celles que s'allunya de la pràctica habitual de Santjoan.

Una de les peces més destacades que atribuïm – si més no en bona part – a aquest ajudant és la marededeu del timpà, la qual troba un referent comparatiu amb la més reeixida imatge mariana que regeix el portal de Sant Miquel i amb la d'Inca.³⁴ Difereix especialment en la tipologia del rostre, més impersonal a Castelló, i amb un dibuix dels cabells de caràcter més formulari. També varia la posició de l'infant, en aquest cas per motius iconogràfics, perquè a Castelló està atenent el rei agenollat, mentre que a Sant Miquel sembla –té la mà dreta mutilada– que estaria coronant la seva mare.³⁵

Una curiosa característica que comparteixen les escultures atribuïbles a Santjoan o al seu cercle és la peculiar manera de representar els peus nus, amb les falanges corbades seguint la inclinació del sòl sobre el que reposen les imatges.³⁶

En tot aquest conjunt d'escultures que hem vist fins ara, malgrat certes desigualtats qualitatives ja apuntades que suggereixen una participació activa d'ajudants, queda ben reflectida la personalitat artística de Pere de Santjoan, del qual coneixem l'origen picard gràcies a un esment contingut en els registres d'obra de Palma. L'estil d'aquest escultor remet a l'escultura del nord de França, però en el vessant més conservador, aliè al corrent més renovador del gòtic internacional introduït pels mestres de la Sainte Chapelle de Vincennes o del castell de Pierrefonds,³⁷ un fet que no deixa de sorprendre, atès que hauria arribat a les terres de la

Corona d'Aragó essent força jove (la carrera de Santjoan es prolonga almenys fins a inicis de la quarta dècada del segle XV). D'altra banda, resulten encara més difícils d'admetre els suposats vincles que s'han intentat establir entre l'apostatat i la Verge del timpà envers l'escultura del taller de Rieux, concretament amb imatges com la marededeu de Villardonnell.³⁸ No podem trobar cap element ni cap tret que ens permeti relacionar la producció de Santjoan amb l'estil dels tallers escultòrics llenguadocians que, per bé que es comencen a manifestar cap a 1330, és cert que mantindran un notable pes específic en el Midi –i fins i tot a Catalunya– fins a finals del segle XIV.³⁹

Només hi ha tres estàtues d'apòstols, potser quatre, que se situen fora del domini estilístic de Pere de Santjoan. L'apòstol número 1 (Judes Tadeu, segons Marquès), que actualment es conserva al museu de l'església, es troba en massa mal estat per poder-ne valorar la seva paternitat (fig. 10). El seu rostre està completament destruït per sota els ulls i ha perdut el braç dret, que presumiblement hauria sostingut el seu atribut. La configuració del cos no desdiu excessivament dels apòstols atribuïbles a Santjoan, però per contra els cabells han estat tallats d'una manera molt més preciosista. També crida l'atenció el fet que sigui l'únic que agafa el llibre per dalt.

L'apòstol número 11 és una figura poderosa, dotada d'un caràcter que trobem a faltar en la producció relacionada amb Pere de Santjoan (fig. 11).⁴⁰ Bona part d'aquest temperament el trobem en el seu rostre sever, estret i allargat, i en l'espessa i prolongada barba. Segons el parer de Miquel Pujol, és la figura que millor s'acomoda a l'estil d'Antoni Canet.⁴¹ Efectivament, la comparació

³⁴ Sobre aquesta talla de fusta mallorquina, atribuïda a Pere de Santjoan: Maria Rosa TERÉS, «Pere de Sant Joan (atribuït). Marededeu sedent», a *Mallorca Gòtica*, Barcelona, 1999, p. 249-250.

³⁵ Sobre la iconografia de l'infant coronant la Verge: Marta CRISPI i CANTON, «El Dialogus Miraculorum de César d'Heisterbach font d'una particular iconografia mariana: el nen Jesús corona a la Verge», a *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Bellaterra, 2001, p. 299-311.

³⁶ També ho trobem en el sant Pere de Cubells.

³⁷ Sobre aquestes escultures: Ulrike HEINRICHS-SCHREIBER, *Vincennes und die höfische Skulptur: Die Bildhauerkunst in Paris, 1360-1420*, Berlín, 1997. A nivell més general: *Paris 1400. Les arts sous Charles VI*, París, 2004.

³⁸ M. PUJOL, *La portalada...*, p. 85-86, recollint la proposta de Carsalade (M. CARSALE, *Op. cit.*, p. 164).

³⁹ I de fet, arribaran a tenir una certa incidència en el llenguatge plàstic d'un dels primers escultors catalans del gòtic internacional, Pere Sanglada, tal com ha posat de manifest: Francesca ESPAÑOL BERTRAN, «El ressò de Rieux a les catedrals catalanes», *Lambard. Estudis d'Art Medieval*, vol. IX (1997), p. 276-277. Sobre l'anomenat taller de Rieux: Michele PRADALIER-SCHLUMBERGER, *Toulouse et le Languedoc: la sculpture gothique, XIIIe-XIVe siècles*, Toulouse, 1998.

⁴⁰ Marquès l'identifica amb sant Bartomeu, però, tret del llibre, no conserva cap element privatiu.

⁴¹ M. PUJOL, *La portalada...*, p. 70.



FIGURA 10: APÒSTOL NÚM. 1, PROCE-
DENT DE LA PORTALADA MAJOR DE
SANTA MARIA DE CASTELLÓ D'EMPÚRIES



FIGURA 11: APÒSTOL NÚM. 11, PORTA-
LADA MAJOR DE SANTA MARIA DE CAS-
TELLÓ D'EMPÚRIES



FIGURA 12: APÒSTOL NÚM. 2, PORTA-
LADA MAJOR DE SANTA MARIA DE CAS-
TELLÓ D'EMPÚRIES

amb la gran obra de referència d'Antoni Canet, el sepulcre del bisbe Escales de la catedral de Barcelona (obra documentada a Canet, entre 1409 i 1412), resulta ben eloqüent.⁴² El cap del sant admet l'acarament amb el de la imatge jacent alabastrina del bisbe, encara que el diferent material (i un cert desgast de la pedra per la contínua exposició a la intempèrie) beneficiï sensiblement l'efigie barcelonina. Els personatges esculpits per Antoni Canet es caracteritzen per tenir uns rostres allargats i eixuts, ben distants dels que realitzaven altres mestres coetanis, com Pere Sanglada o el mateix Pere de Santjoan, que tendien a un notable arrodoniment. Per la seva banda, el retorçat dibuix de la barba, bigoti i patilles de l'apòstol cerca una densitat i exuberància que s'aparta ostensiblement dels models emprats pels dos altres escultors que aca-

bem d'esmentar. Confrontant aquesta barba amb les dels plorants del sepulcre d'Escales constatem un interessant punt de contacte amb la del que es troba a l'extrem dret, en les dues metxes principals ondulades a les quals, a Castelló, s'hi agreguen uns petits rínxols independents que contribueixen a donar-li un superior volum.

Aparentment, la resolució de la indumentària no sembla gaire complexa, però l'escultor ha jugat hàbilment amb la tela que, tensada per l'avui desaparegut braç esquerre, cobreix horitzontalment el cos de l'apòstol, del pit en avall, creant uns plecs en diagonal relativament suaus que es complementen amb els més profunds de la part inferior de la túnica.

També és digna de menció la particular manera amb què l'apòstol sosté el llibre, entreobert a la

⁴² El sepulcre de Ramon d'Escales és estudiat a: Maria Rosa TERÉS I TOMÀS, «Antoni Canet, un artista itinerant a la catedral de Barcelona», *D'Art*, núm. 19 (1993), p. 70-80. La documentació va ser publicada per Agustí DURAN I SANPERE, «Antoni Canet, un gran escultor medieval», a *Barcelona i la seva història. L'art i la cultura*, Barcelona, 1975, p. 52-56).

meitat gràcies a la inserció d'un dit, un detall de virtuosisme tècnic per part de l'artífex.

Es tracta, doncs, d'una peça que podem atribuir amb versemblança a Antoni Canet, tot i que és necessari puntualitzar l'absència del suposat «realisme sluterià» que hi veu Pujol com a tret diferencial, atès que es tracta d'una característica pròpia de l'escultura borgonyona d'inicis del segle XV que és aliena a l'estil del mestre de Verges.⁴³

El segon apòstol constitueix possiblement la millor i més complexa figura de tota la portalada (fig. 12). L'organització de la seva indumentària no difereix gaire de la de la imatge anterior, però per contra ha estat plasmada amb una major complexitat i profunditat en els plecs. És precisament en la resolució d'aquests on apreciem millor la mà d'Antoni Canet: des de la rebregada caputxa fins a la túnica, on localitzem l'ús d'una particular tècnica en el buidatge dels plecs, molt característica en Canet i per altra banda absolutament aliena al llenguatge de Pere de Santjoan.⁴⁴ Observant els plecs bufats de sobre la cintura constatem que es tracta d'un recurs que es repetirà amb fidelitat en la imatge del Déu-Pare del sepulcre del bisbe Escalles.⁴⁵ Pel que fa al rostre de l'apòstol, que té el nas mutilat, comparteix la mateixa forma dels ulls amb el número 11, així com un dibuix de la barba i bigoti pràcticament iguals a aquest, encara que en general una mica més curt.

L'autor de l'apòstol 2, que aquí identifiquem amb Antoni Canet, demostra un gran domini plàstic del volum, amb una materialització només comparable a les obres dels mestres pertanyents als corrents escultòrics més innovadors del nord de França i Flandes. A més, l'estàtua compta amb el valor afegit d'esdevenir possiblement l'obra més antiga que podem relacionar amb Canet. Miquel Pujol parteix de la presumpció que Canet s'hauria

format amb Pere Sanglada en el taller del cadirat del cor de la catedral de Barcelona i que, en conseqüència, l'estil del primer, que inicialment havia de ser similar al del mestre, s'aniria diferenciant gradualment amb el temps. En aquest sentit, considera l'apòstol 11 (però no el segon, el qual relaciona més tímidament amb Canet) com un pas en una progressiva separació estilística que culminaria amb la tomba d'Escalles.⁴⁶ Això no obstant, el segon apòstol demostra, en primer lloc, que Canet ja havia assolit una plena maduresa, i en segon lloc, que l'estil de la seva obra discorria per uns viarans suficientment allunyats als de Sanglada per permetre descartar una dependència passada. El fet que la coincidència entre tots dos escultors al cadirat es limités a un breu període de quatre mesos i que Canet arribés cobrant ja un sou molt elevat atorga solidesa a aquesta tesi.⁴⁷

L'apòstol número 12 (Simó, segons Marquès) sorprèn per les seves proporcions notablement reduïdes en relació amb la resta de figures (fig. 13).⁴⁸ Ha calgut col·locar-lo sobre una peanya addicional per equiparar-lo en altura amb els altres apòstols. La seva factura defuig la complexitat, tant en la posició del cos com en la definició del rostre, i més especialment dels cabells i la barba, que no troben equivalent en cap altra escultura de la portalada, així com tampoc dins la producció documentada i atribuïda a Pere de Santjoan i Antoni Canet. Malgrat que Pujol la situava, amb dubtes, dins del grup que podia haver obrat Canet, no s'hi aprecia cap tret que el relacioni amb l'escultor de Verges. Es tractaria, doncs, d'una peça aïllada, per a la qual no hem trobat cap paral·lel evident en l'escultura catalana de l'època. Per entendre la raó d'aquesta disparitat tan palmària, especialment pel que fa a les dimensions, serà necessari intentar determinar la possible seqüència cronològica de la imatgeria

⁴³ Hi ha, entre la nostra historiografia, una excessiva propensió a l'ús improp i tòpic dels termes «sluterià» i «borgonyó» per qualificar la personalitat artística de Canet i d'altres escultors coetanis del gòtic internacional. En no ser aquest l'espai idoni per discutir sobre aquesta qüestió, ho posposarem per a un posterior estudi.

⁴⁴ Aquesta tècnica, a l'ús en determinats escultors catalans trescentistes, desapareix en el gòtic internacional, excepte en la producció d'Antoni Canet i Pere Oller; esdevé un tret distintiu en l'obra d'aquests dos mestres.

⁴⁵ Vegeu-lo reproduït a: M. R. TERÉS, «Antoni Canet, un artista itinerant...», p. 78.

⁴⁶ M. PUJOL, *La portalada...*, p. 170-171. Per la seva banda, Terés només atribueix l'apòstol 11 a Canet, tot i que amb un interrogant (M. R. TERÉS, «Antoni Canet, arquitecte...»).

⁴⁷ Per a la transcripció completa dels registres de l'obra del cor: Maria Rosa TERÉS i TOMAS, *Pere çà Anglada. Introducció de l'estil internacional en l'escultura catalana*, 1987, Barcelona, p. 103 i s.

⁴⁸ Té la mà dreta a la cintura, on sembla endevinar-se la resta del pom d'una espasa, un atribut que podem trobar en diversos apòstols (a més de Pan i Jaume Major, Tomàs, Felip, Mateu i Maties —que solia substituir Judes Iscariot—: Émile MAÏLE, *L'art religieux du XIIIe siècle en France*, París, 1948 (8^a ed.), p. 558-559).



FIGURA 13: DUES VISTES DE L'APÒSTOL NÚM. 12, PORTALADA MAJOR DE SANTA MARIA DE CASTELLÓ D'EMPÚRIES

de la portalada, i l'encaix dels diferents artífexs que hi intervingueren.

Els treballs a la portalada i els seus autors. Una proposta cronològica

L'anàlisi estilística de les imatges de la portalada ens ha portat a distingir tres mans principals, l'autor anònim de l'apòstol 12, Antoni Canet i Pere de Santjoan, amb la molt probable participació d'algun ajudant d'aquest darrer. Tenint en compte que només un d'ells ha estat documentat, i que les poques dades conegudes sobre l'edificació són, tal com ja ha estat exposat, excessivament ge-

nèriques, no resulta fàcil precisar en quin moment s'haurien dut a terme aquestes intervencions i si hauria existit alguna sincronia entre els responsables. Així mateix, l'ordre també és important per saber qui hauria pogut ser el responsable del disseny de la portalada.

Només sabem amb certesa que Antoni Canet era a Castelló el 25 de gener, l'11 de maig i el 19 de desembre de 1401.⁴⁹ El marge cronològic que abasten aquestes referències és suficientment ampli per considerar un sojorn relativament prolongat del mestre a la vila. Malgrat que cap d'aquests registres té relació amb la seva activitat laboral, és lògic suposar que les raons que el dugueren a Castelló havien d'estar relacionades amb el camp artístic.⁵⁰ Si és cert que Canet romangué a la vila de forma continuada durant gairebé un any (o més), haurem de pensar que podia haver estat involucrat en algun projecte de considerable magnitud; en aquella època, l'únic del qual tenim constància documental és la portalada de l'església de Santa Maria. Això no obstant, d'entrada no es poden descartar altres opcions. Castelló era un important centre que comptava amb un notable nombre d'edificacions susceptibles de requerir un escultor: els convents de Sant Francesc, Santa Clara, Sant Domènec i de Sant Bartomeu de la Mercè, i en el camp civil el Palau Comtal. L'anàlisi de la documentació de l'època, però, no dona cap indicació sobre obres destacables en aquests indrets.⁵¹ Per contra, sabem amb certesa que el 1401 l'obra de la portada monumental de Santa Maria ja estava en marxa.

És interessant observar el moment en què Canet arriba a Castelló dins del context de la seva trajectòria professional. La primera dada coneguda el situa entre juliol i novembre de l'any 1394 a Barcelona, en el taller del cadirat de la catedral que dirigia Pere Sanglada,⁵² en un moment on forçosament ja era un escultor format –tal com ja s'ha advertit

⁴⁹ Els tres documents han estat transcrits a: M. PUJOL, *La portalada...*, p. 186-189. Aquest autor, però, erra en la data del més antic, que situa un any abans, el 25 de gener de 1400.

⁵⁰ El 25 de gener era designat procurador per part del seu homònim pare en raó del cobrament d'una quantitat que se li devia a aquest darrer. El 15 de maig i el 19 de desembre l'escultor actuava com a procurador d'una dona anomenada Gueraua, filla del difunt Pere Bartomeu des Blat, de Marenyà, percebent en nom d'ella uns pagaments determinats.

⁵¹ Encara que una gran part del contingut dels arxius específics d'aquests centres s'ha perdut, conservem una ingent quantitat d'informació en els protocols notariaus, guardats a l'Arxiu Històric de Girona. Per a una visió general de la vila de Castelló en època medieval, i dels seus edificis més significatius, vegeu: Miquel PUJOL I CANELLES, «Aportació a la biografia de Jeroni Pujades. Una biblioteca particular de començament del segle XVII», *Annals de l'Institut d'Estudis Empordanesos*, núm. 18 (1985), p. 110-117.

⁵² M. R. TERÉS, *Pere çà Anglada. Introducció...*, p. 104-105.

abans-, amb una experiència prèvia que per a nosaltres és absolutament desconeguda. El 1397 reapareix citat a la catedral de Palma, quan Joan de Valencines (Valenciennes) acaba un tabernacle del portal del Mirador que Canet havia deixat inconclús, mentre el mestre major del projecte era precisament Pere de Santjoan.⁵³ Probablement, en aquell moment Canet ja hauria abandonat l'illa.

El maig de 1398, Canet torna a ser present a Barcelona, com a testimoni dels mestres contractats per a la construcció de la portalada de l'església de la Trinitat.⁵⁴ No en sabem res més fins a l'episodi de Castelló d'Empúries; a partir de 1403 comença a ser registrat de manera relativament esporàdica a l'obra de la catedral de Barcelona.⁵⁵ Entre 1409 i 1412 executa, com ja hem comentat anteriorment, la seva obra mestra, el sepulcre del bisbe Ramon d'Escales, també per a la seu barcelonina.

Durant tres anys desapareix de la documentació, fins que l'11 de febrer de 1415 compra una casa a Barcelona a un canonge de la catedral anomenat Joan Teixidor.⁵⁶ Aquesta notícia inèdita revesteix un gran interès, perquè sembla indicar el plausible retorn a la ciutat després d'una estada prolongada en una altra localitat, que molt probablement hem d'identificar amb la Seu d'Urgell: quan Canet compareix el 1416 en el cèlebre congrés d'arquitectes a la catedral de Girona és citat

com a *Lapiscida et Magister sive sculptor Imaginum civitatis Barchinone Magisterque fabricae Sedis Urgellensis*.⁵⁷ La seva brillant intervenció en la reunió li va valer el nomenament com a mestre major de l'obra per assumir (amb èxit) el repte de la consecució de la construcció amb una sola nau i possiblement també facilità que un any després es requerís la seva presència en una consulta a la catedral de Barcelona sobre la col·locació d'una es-piga en un dels campanars.⁵⁸ Durant el seu mes-tratge a la catedral de Girona alternà la presència a l'edifici amb la seva activitat a Barcelona com a imaginaire,⁵⁹ fins a la seva mort, esdevinguda en un moment indeterminat entre octubre de 1426 (data en què dicta testament a Girona) i el març de 1429, quan ja és citat com a difunt.⁶⁰

Quant a Pere de Santjoan, en principi seria versemblant suposar que la seva intervenció efectiva com a escultor a Castelló la duria a terme amb posterioritat a l'estada d'Antoni Canet, però no podem descartar en absolut que el primer hagués assumit anteriorment el mestratge de l'obra. Tot i que les primeres notícies conegudes el situen a Mallorca, és probable que anteriorment hagués estat un temps a Barcelona, on el deuriem contractar per a la realització de la gran imatge de sant Pere –avui al museu Marès– que havia de regir el retaule major de Cubells,⁶¹ i on hauria intervingut

⁵³ Pablo PIFERRER, *Recuerdos y bellezas de España. Mallorca*, Barcelona, 1842, p. 262. Sobre Canet a Palma: Antonia JUAN VICENS, «La intervenció d'Antoni Canet al Portal del Mirador. Proposta d'atribució», a Mercè GAMBÚS SAIZ i Pere FULLANA PUIGSERVER (coord.), *Jaume II i la Catedral de Mallorca*, Palma, 2012, p. 229-240.

⁵⁴ Josep M. MADURELL I MARIMON, «Contratos de obras en los protocolos notariales y su aportación a la historia de la arquitectura (siglos XIV-XVI)», *Estudios y Documentos de los Archivos de Protocolos*, vol. I (1948), p. 105-199. L'obra va ser dirigida pels mestres de cases Bartomeu Gual i Ramon Porta.

⁵⁵ Sobre l'activitat de Canet a la catedral de Barcelona durant aquests anys: M. R. TERÉS, «Antoni Canet, nn artista itinerant...».

⁵⁶ Arxiu de la Catedral de Barcelona (ACB), not. G. Canyelles, vol. 284, 1415, 11 de febrer i 19 de març. En aquell mateix moment torna a la catedral, en l'obra del portalet de la sala capitular, en la qual intervenen altres destacats mestres, com Francesc Marata i un jove Pere Joan (Maria Rosa TERÉS I TOMÀS, «Obres del segle XV a la catedral de Barcelona. La construcció de la Sala Capitular», *Lambard. Estudis d'Art Medieval*, vol. VI (1994), p. 400-401).

⁵⁷ Jaime VILLANUEVA, *Viage literario a las Iglesias de España*, vol. XII, Madrid, 1850, p. 330.

⁵⁸ Joan VALERO MOLINA, «Una reunió d'arquitectes inèdita a la catedral de Barcelona», *Seu Vella. Anuari d'Història i Cultura*, núm. 5 (2004-2006), p. 246-247.

⁵⁹ En qualitat de mestre d'imatges ciutadà de Barcelona, el 17 d'octubre de 1423 contractà la realització d'un tabernacle de fusta per al convent gironí de Sant Domènec (Pere FREIXAS I CAMPS, *L'art gòtic a Girona. Segles XIII-XV*, Barcelona, 1983, p. 134-135), obra de la qual el 5 de juny de 1424 rebria un pagament (Arxiu Històric de Girona, G-1, vol. 391, not. M. Pere, 1422-1424).

⁶⁰ La data del testament és citada en un document posterior, del 1431 (ACB, not. G. Canyelles, vol. 395, 1430-1432, 24 d'octubre). Per a la segona notícia: AHPB, 107/17, not. Joan Franc, Manual, 1428-1429, 3 i 15 de març, segons les notes inèdites de Madurell i Marimon.

⁶¹ Els fragments pictòrics que han perviscut d'aquest retaule –no documentat– acusen clarament l'autoria de Pere Serra. Francesc Ruiz situa la seva realització abans de 1396 (Francesc RUIZ I QUESADA, «Pere Serra i el seu taller, a l'entorn del retaule major de Sant Pere de Cubells», a *Viatges a la bellesa. Miscel·lània homenatge a Maria Rosa Manote i Clivilles*, Barcelona,

en l'obra de la cadira episcopal de la catedral barcelonina.⁶² A partir de 1396 està treballant al portal del Mirador de la catedral de Palma com a mestre major del projecte.⁶³ L'any 1397 és nomenat mestre major de la catedral de Girona, però durant un temps encara romandrà a Mallorca, on té importants treballs pendents, entre els quals la ja citada portada de Sant Miquel. A partir de 1399 s'estableix a Girona, fins a l'any 1404, quan és substituït en el càrrec per Guillem Bofill.

A partir d'aleshores sembla centrar la seva activitat al Rosselló: el 27 de novembre de 1405 és documentat a la catedral d'Elna, quan reclama als obrers de la capçalera de la seu la quantitat de quaranta-dues lliures que li eren degudes.⁶⁴ Un any després, a Perpinyà, participa en qualitat d'expert en un conflicte sorgit entre l'escultor Jaume Brot i els obrers de la parròquia de Sant Jaume per un tabernacle executat per Brot, que no s'ajustava al disseny original prèviament pactat.⁶⁵

A continuació desapareix de la documentació fins al juliol de 1410, quan se li encarrega el cadirat de la catedral de la Seu d'Urgell, un projecte que li provocarà notables maldecaps quan dos anys després es qüestionin les seves aptituds per a

aquest treball. S'arribarà a realitzar un procés entre els canonges de la Seu, el resultat del qual no ens ha arribat documentalment.⁶⁶

El 1415, Santjoan s'estableix a Barcelona, però ben aviat rebrà un encàrrec que l'obligarà a absentar-se de la ciutat durant un temps.⁶⁷ Després d'haver rebut un pagament, el 21 de desembre de 1415, per l'obra de la portada de la capella de la Pietat del convent de Sant Agustí, avui desapareguda,⁶⁸ el 22 de setembre de l'any següent signava amb els marmessors del mercader Ramon de Llobera un contracte per a l'edificació de dues capelles al claustre de Santa Maria de Solsona.⁶⁹ Atès que no se sap res més de Santjoan fins al 1424, quan torna a estar a Barcelona involucrat en uns treballs a l'obrador d'un carnisser,⁷⁰ és factible, tal com suggereix Ramon Planes, que s'hagués responsabilitzat de la construcció de l'anomenat Hospital d'en Llobera a Solsona. És molt probable que després també hagués treballat per a la parròquia barcelonina de Sant Jaume, per a l'obra de la qual proporcionava pedres el 1428.⁷¹ Les darreres referències el situen el 1431 a la catedral de Barcelona, quan es desplaça a Vilafranca de Conflent, per encàrrec dels obrers de la seu, amb la finalitat de trobar la pedra idònia

2015, p. 109-128; en línia a <<http://www.ruizquesada.com/phocadownload/retrotabulum/01%20retrotabulum%20maior.pdf>> darrera consulta: 9 de setembre de 2019). Pere Serra tenia el seu taller a Barcelona; en conseqüència, és lògic que el promotor també contactés amb l'escultor a la mateixa ciutat, seguint una pràctica habitual en aquest tipus de retauls mixtes.

⁶² La cadira episcopal és un moble de grans dimensions i gran magnitud artística, no documentat, finançat pel bisbe Pere de Planella (†1385), que hauria estat elaborat entre la finalització dels murs del cor (c. 1392) i els primers anys dels treballs del cadirat (1394-1399). Sobre la cadira: M. R. TERÉS, «Pere de Santjoan i el mestre de la cadira episcopal...».

⁶³ Ignorem en quin moment hauria arribat Santjoan a Mallorca, atès que s'han perdut els registres d'obra compresos entre 1394 i 1397. En tot cas, el 1397 cobrava el salari de deu mesos treballats al llarg de l'any anterior (sobre els registres documentals relatius al portal: Joan DOMENGE I MESQUIDA, *L'obra de la seu. El procés de construcció de la catedral de Mallorca en el trescents*, Palma, 1997; Joan DOMENGE I MESQUIDA, «Le portail du Mirador de la cathédrale de Majorque: du document au monument», a Philippe BERNARDI, Andreas HARTMANN-VIRNICH i Dominique VINGTAIN (dir.), *Texte et archéologie monumentale. Approches de l'architecture médiévale*, Montagnac, 2005, p. 10-26, esp. 24-26).

⁶⁴ Auguste BRUTAILS, «Études archéologiques sur la cathédrale et le cloître d'Elne», *Société Agricole, Scientifique, Littéraire des Pyrénées Orientales*, vol. XXVIII (1887), p. 219.

⁶⁵ Josep M. MADURELL I MARIMON, «El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. X (1952), p. 179-183. Descartem la proposta de reconèixer Pere de Santjoan en l'anònim mestre major que entre 1405 i 1408 està dirigint les obres de la seu de Lleida i del claustre d'Àger (Francesc FITÉ I LLEVOT, «El claustre de la canònica de Sant Pere d'Àger», a Antoni PLADEVALL I FONT (dir.), *L'Art Gòtic a Catalunya. Arquitectura II. Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos*, Barcelona, 2003, p. 193-196), perquè no es troba cap element, ni documental ni especialment material, que permeti establir aquest vincle: l'escultura d'Àger pertany a un artífex, encara per definir, estretament vinculat als corrents més renovadors de l'escultura franco-flamenca.

⁶⁶ Josep M. MADURELL I MARIMON, *El arte en la comarca alta de Urgel*, Barcelona, 1946, p. 36-37.

⁶⁷ Una notícia fins ara inèdita demostra que el juny d'aquest any ja residia a Barcelona. Es tracta del registre de la cerimònia de tonsura d'un fill seu, anomenat Jaume (ADB, *Registra Ordinatum*, 1409-1437, f. 67).

⁶⁸ J. M. MADURELL, *El arte en la comarca...*, p. 38.

⁶⁹ Ramon PLANES ALBETS, *L'Hospital d'en Llobera. Lectures d'història de Solsona*, Solsona, 2016, p. 76-79.

⁷⁰ Josep M. MADURELL I MARIMON, «Contratos de obras en los protocolos notariales y su aportación a la historia de la arquitectura (siglos XIV-XVI)», *Estudios Históricos y Documentos de los Archivos de Protocolos*, vol. I (1948), p. 177.

⁷¹ AHPB, 107/16, not. Joan Franc, 1427-1428, 26 de maig de 1428, segons les notes inèdites de Madurell i Marimon.

per tallar la pica baptismal.⁷² L'agost d'aquest mateix any, un *mestre Pere* tallava uns escuts per a una làpida sepulcral destinada a la sala capitular de la seu.⁷³ Tot i que no se n'indica el cognom, pot tractar-se de Santjoan, atès que en aquell moment no hi ha constància de la presència de cap altre obrer de prestigi (*mestre*) amb aquest nom.⁷⁴ Fruit d'aquesta tardana presència del picard a la catedral de Barcelona, li hem atribuït les dues claus de volta de la capella de Sant Marc, on es reproduïxen els principals estilemes de l'artífex, com la configuració dels rostres i l'exagerada torsió dels cossos.⁷⁵

Partint d'una perspectiva global de la trajectòria de Pere de Santjoan, constatem com, a grans trets, el període dins del qual s'hauria d'incloure l'episodi castellaní comprèn entre els anys 1399 (quan s'estableix a Girona) i 1410 (data del contracte de la Seu d'Urgell), amb la possibilitat de poder-lo prolongar una mica més, tenint en compte que Santjoan contracta el cadirat en qualitat de ciutadà de Girona, i que en aquell moment podria perfectament tenir encara alguns projectes pendents de finalització. Tenint present el considerable volum d'obra executat pel mestre francès i el seu taller a la portada de Castelló, és factible suposar que la responsabilitat del mestre en aquesta empresa hauria ocupat una part molt significativa del marge temporal que hem presentat.

A manca de referències documentals explícites, un testimoni artístic fins al present absolutament desatès acudirà al nostre auxili. La canònica de Vilabertran, situada a molt poca distància de Castelló d'Empúries, ens proporcionarà una valuosa fita cronològica per a la recerca que estem duent a terme, concretament al palau abacial, un notable

edifici que segueix les línies del gòtic civil català. En una fornícula ubicada sobre la porta d'entrada del palau es conserva, en molt mal estat, una gran marededeu de pedra (fig. 14) que pràcticament resulta una rèplica de la Verge de l'Hospital de Santa Caterina (fig. 15). Un escut heràldic present tant a la peanya de la imatge com al mur, sobre l'arc de la porta, delata el responsable del finançament de la construcció. Seguint les notícies aportades per Monsalvatje, el qual es basa en les notes localitzades a l'antic arxiu del monestir, va ser l'abat Antoni Girgós qui «feu també la casa abacial que afronta a la part de mitjdia y lo portal que es de pedra picada y de pedres molt grosses».⁷⁶ Ara bé, segons l'abaciologi que publicà Monsalvatje, Girgós governà el monestir entre 1410 i 1431, un inici excessivament just per a l'atribució de la Verge de la portada, atès que el 1410 Pere de Santjoan es traslladava a la Seu d'Urgell. Posteriorment, Josep M. Marquès, completant alguns buits, situa un nou abat, Guillem de Vilarig, entre 1378 (succeí Ramon d'Escales, abat de Vilabertran fins al 1377) i 1403, data de la seva mort; per la seva banda, amplia la presència de Girgós com a abat des de 1404 fins a la seva mort, esdevinguda el 20 d'octubre de 1431.⁷⁷ Una datació dins el primer període d'abadiat de Girgós encaixaria millor amb la presència de Pere de Santjoan, però l'heràldica ja esmentada encara podria fer avançar més la cronologia de la imatge: l'escut, bandat viperat, en realitat no pertany a Girgós, sinó al seu predecessor, Guillem de Vilarig, tal com podem constatar en les tombes dels ardiaques Ramon i Guillem de Vilarig (†1319 i †1343, respectivament), al claustre de la catedral de Girona, que ostenten un escut idèntic.⁷⁸

⁷² Francesc CARRERAS CANDI, «Les obres de la catedral de Barcelona», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras*, vol. VII (1913-1914), p. 317.

⁷³ ACB, *Llibre d'Obra*, 1431-33, f. 31.

⁷⁴ També existeix una referència de l'any 1424 a un *mestre Pere que vent de novo*, el qual apareix de manera puntual a la catedral de Girona durant unes setmanes, acompanyat per un esclau (Arxiu Capitular de Girona, *Llibre d'Obra*, 1423-1425, f. 37v i s.). La indicació *que vent de novo* podria al·ludir a una estada anterior a la seu.

⁷⁵ Joan VALERO MOLINA, «La catedral de Barcelona», a Antoni PLADEVALL I FONT (dir.), *L'Art Gòtic a Catalunya. Escultura II. De la plenitud a les darreres influències foranes*, Barcelona, 2007, p. 233-234.

⁷⁶ Francesc MONSALVATJE, *Los monasterios de la diócesis gerundense*, Olot, 1904, p. 90. Com a realitzacions més destacades d'aquest abat, l'autor també cita la construcció de la torre del rellotge situada sobre l'altar major («com ho denotan la suas armas fixadas en dita torra»), la fortificació del monestir i l'encàrrec del retaule de l'altar major. Marquès afegeix que el retaule el realitzà el pintor de Castelló Pere Coma el 1429 (J. M. MARQUÈS, «Algunes referències documentals sobre la canònica i la col·legiata de Vilabertran (1300-1835)», *Annals de l'Institut d'Estudis Empordanesos*, núm. 24 (1991), p. 124).

⁷⁷ Josep M. MARQUÈS, «Algunes referències documentals...», p. 114. Monsalvatje l'esmentava com a Gaufred de Vilarich i només en citava la data de la seva mort, el 1403, basant-se en un necrologi del monestir (F. MONSALVATJE, *Op. cit.*, p. 90).

⁷⁸ Josep M. MARQUÈS, *Inscripcions i sepultures de la catedral de Girona*, Girona, 2009, p. 87.



FIGURA 14: MAREDEDEU DEL PALAU ABACIAL DE VILABERTRAN

En conseqüència, Guillem de Vilarig tingué un paper actiu molt important en la construcció del palau abacial. El protagonisme que tradicionalment se li ha atorgat a Girgós potser es pot explicar per haver continuat uns treballs que haurien pogut quedar inacabats i tal volta pel fet que el 1413, en època del seu mandat, es rebia dels marmessors de Ramon d'Escales (†1398) la quantitat de cent florins llegats per a unes obres no especificades a l'abadia.⁷⁹

L'escut de la Verge ens indica que aquesta va ser realitzada amb el finançament de Vilarig, però tampoc ens aclareix si s'hauria fet en vida d'aquest o amb posterioritat. Tenint present el recorregut professional de Pere de Santjoan, que hem revisat abans, caldria situar l'execució de la imatge entre els darrers anys del mandat de l'abat i la primera dècada del segle XV. Tanmateix, ens podem preguntar si la responsabilitat de Santjoan es limità a la



FIGURA 15: MAREDEDEU DE L'HOSPITAL DE SANTA CATERINA DE GIRONA, MUSEU D'ART DE GIRONA

factura de la Verge, o bé si també s'estengué al projecte arquitectònic del palau.

Una altra qüestió que cal contemplar és l'autoria sobre el disseny de la portada de Castelló, si es tracta d'un projecte que, amb diferents mestres, s'anà realitzant seguint unes directrius determinades, o bé si aquests canvis d'artífexs suposaren també alteracions en la concepció de l'obra.

Tradicionalment –i sense cap base documental– s'havia atribuït el disseny de la portada a Antoni Antigó, de qui sabem que ja era present a la fàbrica de l'església el 1412. Això no obstant, Antigó no va ser nomenat mestre major de Santa Maria fins al 1415, una dada que permet descartar la seva presumpta paternitat del projecte.⁸⁰

⁷⁹ J. M. MARQUÈS, «Algunes referències documentals...», p. 122, n. 19. Després d'abandonar Vilabertran, Ramon d'Escales va ser bisbe d'Elna entre 1377 i 1380, de Lleida entre 1380 i 1386 i de Barcelona entre 1386 i 1398, data de la seva mort.

⁸⁰ Enric MIRAMBELL BELLOC, «Un libro de cuentas del siglo XV de la Iglesia de Castelló de Ampúrias», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, vol. LXXII (1964-1965), p. 6-7. Antigó prengué el càrrec a partir de la defunció de l'anterior mestre major, Joan Canelles.

No hi ha dubte que darrere la rellevància que la historiografia havia atorgat a Antoni Antigó es troba la seva presència en el segon congrés de la catedral de Girona per determinar la continuació de les obres en una o dues naus, quan és esmentat com a *Magister maior operis Ecclesie villæ Castilionis Impuriarum*.⁸¹ Fins i tot se li havia arribat a suposar un origen italià, una confusió que probablement té el seu origen en la forma com és denominat en els textos en llatí, *Anthonius Antigoni*.

Un cop descartada la paternitat d'Antigó, haurem de dirigir la mirada cap als tres artífexs principals que hem vist treballant en l'escultura de la portada, Antoni Canet, Pere de Santjoan, i el mestre anònim de l'apòstol 12. En aquest sentit, caldrà tenir ben present la seqüenciació cronològica de la intervenció dels tres mestres, i si aquesta pot indicar una certa jerarquia –o no– en l'atribució de la paternitat de la idea de l'obra. Recordem que la intervenció de Canet queda perfectament fixada per la documentació l'any 1401 i, atès que es tracta d'una contribució força restringida, no sembla que pugui allargar-se gaire ni abans ni després. Per la seva banda, la responsabilitat de Pere de Santjoan, forçosament més prolongada, la podem situar entre 1404 i 1410, però res ens impedeix avançar-la uns quants anys, fins al 1398, quan s'estableix a Girona, o abans fins i tot, si acceptem la possibilitat d'una estada a Catalunya anterior a l'arribada a Palma. Quant al mestre anònim, no tenim cap data disponible, però existeix un detall evident en el seu apòstol que el diferencia clarament de la resta. Observem la seva dimensió més reduïda respecte als altres apòstols, una circumstància que potser es podria entendre en el cas d'haver estat la primera imatge que es tallà, quan l'autor no disposava de cap referència prèvia; l'ignot escultor, per motius que desconeixem, no hauria continuat la feina. Els mestres que posteriorment completarien l'apostolat haurien reajustat la mida de les figures d'una manera més conforme a l'espai disponible, i per equiparar les altures s'hauria afegit a l'apòstol 12 una peanya addicional, on consta l'escut d'un donant. Una altra lectura possible que se'n pot fer és que fos posterior: en no haver al

sòcol espai per a la inclusió de l'escut (en correspondència amb el sòcol de l'altre extrem, del primer apòstol), s'hauria hagut de recórrer a la solució quelcom maldestra d'afegir una peanya i, en conseqüència, reduir les dimensions de la imatge per tal d'equiparar-la amb el conjunt.

A priori, resulta molt més ferma la possibilitat que Santjoan fos el responsable de la traça, atès el seu historial anterior com a arquitecte director als portals del Mirador i Sant Miquel.⁸² En relació amb aquesta darrera portada, advertim l'existència de diverses solucions coincidents: podríem esmentar la substitució, a les arquivoltes, de les més habituals petites imatges (àngels, profetes...) per una decoració composta per un seguit d'elements vegetals a les arquivoltes, la llinda mancada d'ornamentació o també la inclusió de grans escultures al timpà.

En tot cas, aquella notícia datada el 1392 referent a una donació ja es referia a un projecte començat i, per tant, dirigit per algun arquitecte. No sabem si hi hagué un primer mestre, després substituït per Canet i/o Pere de Santjoan, però si volem veure en la portada un disseny elaborat per aquest darrer, caldrà considerar la possibilitat ja apuntada d'una estada primerenca catalana, de moment no documentada, però de la qual l'estàtua de sant Pere de Cubells i la cadira episcopal en poden constituir dues proves.

El fet que Canet s'ocupi de la talla d'apòstols ens indica que a l'any 1401 l'estructura arquitectònica de la portada ja estava molt avançada. Si se seguia un projecte dissenyat per Pere de Santjoan, és factible suposar que en principi delegués els treballs d'escultura en altres artífexs qualificats, a causa de les ocupacions que el mantindrien a la catedral de Girona.

En el cas que la irrupció de Pere de Santjoan s'hagués produït després de la intervenció d'Antoni Canet, seria difícil pensar en algun tipus de responsabilitat d'aquest darrer en el disseny de la portalada, en primer lloc perquè ja feia, pel cap baix, nou anys que s'hi estava treballant, i en segon lloc, perquè la seva faceta com a arquitecte no comença a aflorar fins a la segona dècada del segle

⁸¹ J. VILLANUEVA, *Op. cit.*, p. 332.

⁸² Una anotació força ambigua dels Llibres d'Obra de Palma fa referència a un pagament efectuat a Pere de Santjoan i Joan de Valenciennes *per tressar lo portal e per les ymages del dit portal*. Sembla, doncs, que el picard hauria modificat el projecte ideat inicialment per Pere Morey (J. DOMENGE, «Le portail du Mirador...», p. 26).

xv, possiblement gràcies a la formació que hauria pogut rebre durant els primers anys del segle a la catedral de Barcelona.⁸³

Finalment, apuntarem un element per a la reflexió: les carreres d'Antoni Canet i de Pere de Santjoan conflueixen al llarg del temps en diverses ocasions; tot sembla indicar que hi hagué algun tipus de desavinença entre aquests dos artífexs. Possiblement l'indici més clar d'aquesta presumpta controvèrsia es trobi en la polèmica que afectà Pere de Santjoan a la Seu d'Urgell respecte a l'obra del cadirat, una polèmica que podria haver estat atada per un altre artífex, segons s'entreveu

en la declaració d'un dels testimonis, que «no contesta a la deposició per lo Maestre de Barchinona feyta».⁸⁴ Qui era aquest mestre barceloní? El fet que trobem poc després Canet a la Seu d'Urgell i que els fragments de cadirat que han perviscut acusin clarament l'estil d'aquest escultor⁸⁵ sembla apuntar-lo com a instigador d'un litigi que podria haver tingut l'origen en algun episodi del passat on ambdós artífexs haguessin coincidit.⁸⁶ I les ocasions per a la possible coincidència no serien poques: Barcelona cap a 1394, Palma (1396-1397), Castelló d'Empúries (c. 1401)...

⁸³ Recordem que en el congrés de Girona de 1416, Antoni Canet, tot i que esmentat com a imagineire, apareix com a mestre major de la catedral de la Seu d'Urgell, i demostra, en la seva ponència, uns coneixements avançats d'arquitectura. Terés sosté la tesi que Canet s'hauria pogut formar com a arquitecte a la catedral durant els primers anys del segle xv: M. R. TERÉS, «Obres del segle xv...», p. 80-83.

⁸⁴ J. M. MADURELL, *El arte en la comarca...*, p. 261.

⁸⁵ Després de la discutible restauració que Puig i Cadafalch dugué a terme a la catedral de la Seu d'Urgell, el cadirat es va dispersar en diverses col·leccions. El museu Lázaro Galdiano conserva un dels elements més assenyalats del conjunt, la cadira episcopal; en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid es troben tres respatlles, mentre que trenta-dues cadires anaren a raure al Hearst Castle de San Simeon (Califòrnia), fruit de la compra efectuada pel magnat W. R. Hearst a l'antiquari Arthur Byne. El treball més recent relatiu a aquest conjunt, on es recull la bibliografia anterior: Àngela FRANCO, «Dispersión de la sillería 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. En línia a <<http://www.ruizquesada.com/phocadownload/retrotabulum/01%20retrotabulum%20maior.pdf>> (darrera consulta: 9 de setembre de 2019).

⁸⁶ Aquesta qüestió, que serà abordada de forma més global i àmplia en un proper estudi, ja va començar a ser tractada a: J. VALERO, «L'etapa gironina...», p. 234-236.