

# **R E T R O T A B U L U M**



**Estudis d'art medieval**  
**Núm 9. Novembre 2013**  
**ISSN 2014-5616**

## **Especulacions i certeses: els anys de Guillem Sagrera al Rosselló**

**Maria Rosa Manote Clivilles**

L'activitat artística de l'il·lustre arquitecte i escultor mallorquí Guillem Sagrera va tenir lloc durant la primera meitat del segle XV, un dels períodes més brillants de l'art gòtic a la Corona d'Aragó, contrastant amb la situació de decaïment que es patia en molts ordres.

El decalatge cronològic de la crisi entre els diferents sectors econòmics, grups socials i distints regnes, així com el grau desigual de la seva gravetat i profunditat, permet explicar el floriment artístic general de l'època, estroncat, però, durant la segona meitat del segle en alguns territoris de la confederació.

En paraules de Jaume Vicens Vives: "Sincronitzada amb l'estimbament econòmic i polític del país durant el segle XV, se'ns ofereix la davallada de la seva força creadora en el camp de la cultura... Els arrels de la Decadència es troben en el mateix cos social de Catalunya i corresponen exactament al desequilibri econòmic, social i polític... Des del regnat de Joan I, quan l'empenta renaixentista comença a inflar les veles de l'humanisme català, fins els darrers dies de la vida d'Alfons el Magnànim i d'Ausiàs March (morts el 1458 i 1459, respectivament), els afers culturals del país semblen endegats per bon camí. És una època de florida de les lletres catalanes... I també és un moment de plenitud per a l'arquitectura, l'escultura i la pintura del país, que compta amb individualitats estel·lars, com Guillem Sagrera, Pere Johan, Lluís Borrassà i Lluís Dalmau, entre molts altres. Aquest desplegament de possibilitats respon a la darrera fase de la prosperitat catalana, quan un petit nucli de financers i propietaris assolía considerables fortunes enmig de l'empobriment general del poble".<sup>1</sup>

Sagrera és sens dubte una de les personalitats més destacades de l'art d'un període de realitzacions ben significatives i com a tal ha estat reconegut des de sempre.<sup>2</sup>

---

\* Les fotografies següents d'aquest estudi són de Gabriel Alomar: p. 11, 14, 16, 23, 28, 31, 32, 40 i 49.

<sup>1</sup> VICENS VIVES, J., 1969, p. 58-59. També ERLANDE-BRANDENBURG, A., 1992, p. 134: "A pesar de las dramáticas crisis que sacuden a España y cuyas consecuencias se manifiestan en todos los ámbitos, económico, social y religioso, el país manifiesta una actividad poco común que lo sitúa en el primer rango de Europa. Cataluña continúa su extraordinario camino...".

<sup>2</sup> Com ha assenyalat DOMENGE, J., 2003, p. 124-126, cal destacar l'aproximació primerenca a l'obra sagreriana de GELABERT, J., 2011, p. 359, que a mitjans del segle XVII, en publicar les *Vertaderes traçes del Art del picapedrer*, va escriure ben significativament: "...qui vol veura curiositats, correspondentias de mollures, y obres ben treballades vaja ala Llonje", a més de recollir en forma de dibuixos el cargol de Mallorca –traça 32 del manuscrit original–, columnes

Conseqüentment el seu talent va ser requerit pels comandataris més importants de l'època, entre els quals Alfons el Magnànim (1416-1458).



La rica complexitat cultural i artística que caracteritza el llarg regnat d'aquest monarca ha estat àmpliament estudiada, prenent molts cops com a epicentre el nucli palatí per la diversitat dels interessos personals d'Alfons i per la vàlua de les seves iniciatives i les del seu entorn a la cort de Nàpols.<sup>3</sup> Els pressupostos establerts pels especialistes del tema convenen com a marc general i contextual al periple artístic de Guillem Sagrera, tot i que la seva activitat abraça una extensió cronològica una mica més àmplia, car hom situa la seva naixença a l'entorn de 1380 i els inicis documentats de la seva carrera com a simple picapedrer l'any 1397.

Des del punt de vista polític ens trobem, per tant, davant de tres regnats, inclòs el del Magnànim, amb esdeveniments crucials com la mort sense descendència directa de Martí l'Humà l'any 1410, l'interregne i l'entronització de la branca *cadette* de la dinastia dels Trastàmars en la persona de Ferran d'Antequera, entre els que devien sacsejar la societat de l'època d'una forma més preocupant.

Des del punt de vista artístic, la complexitat assenyalada s'incrementa, car si bé en accedir el rei Alfons al tron l'arquitectura flamígera i l'estil internacional pel que fa a les arts plàstiques estaven consolidats, cal ponderar el pes que l'art del pas del segle XIV al segle XV va representar per al mestre com a marc de referència, concretat a Palma en l'obra del Portal del Mirador de la seu, tot just quan Sagrera s'estava formant en l'etapa d'iniciació en l'ofici en el si de l'ambient familiar, és a dir, al costat del seu pare.

Circumstàncies polítiques anteriors encara van influir en els moments primerencs del període que ens interessa, afavorint els contactes dels nostres artistes amb els focus més creatius i innovadors de França.<sup>4</sup>

L'anterior unitat política del Regne Privatiu de Mallorca –constituït per les Illes Balears, els comtats del Rosselló i la Cerdanya, el vescomtat de Carladès i la baronia de Montpeller– i l'afrancesament de la cort de Joan I (1387-1396), reafirmat pels seus vincles matrimonials amb princeses de la casa reial de França, van convergir positivament en la intensificació dels fluxos preexistents.<sup>5</sup> Aquests corrents afectaven

---

helicoides o pilars entorxats –traça 29–, que necessàriament es van haver de basar en elements de la Llotja. En el mateix context de les més antigues i positives valoracions de l'obra sagreriana cal esmentar els estudis de JOVELLANOS, G. M. DE, 1945 i 1951, des del seu confinament a Bellver a principis del segle XIX. La valoració de l'estil gòtic i els elogis de l'obra sagreriana per part d'un il·lustrat com ell s'han interpretat en tant que afecte a idees emmarcades en el preromanticisme. Vegeu al respecte ARCO, R. DEL, 1946, p. 32 i 58. Cal veure així mateix GRAU, R. i LÓPEZ, M., 2003, p. 143-177.

<sup>3</sup> Entre molts altres, AINAUD DE LASARTE, J., 1955, p. 5-28; DRISCOLL, E.R., 1964, p. 87-99; GARCÍA MARSILLA, J.V., 1996-1997, p. 33-47 i del mateix autor, 2001, p. 13-53. LIAÑO, E., 2000, p. 1719-1727.

<sup>4</sup> De la copiosa bibliografia existent m'interessa destacar DALMASES, N. DE i JOSÉ PITARCH, A., que assenyalen la incidència de la presència d'artistes forans i de la importació de manufactures estrangeres per part de la monarquia i d'altres personatges rellevants de la societat catalana – 1984, p. 180 i s–. En el mateix sentit MANOTE, M. R. i TERÉS, M. R., 2007, p. 16-23, 28-35, 272-277. Sobre els contactes de l'art català i el que es produïa al nord de França i a Flandes DURAN SANPERE, A., 1975, p. 139 i s. Per a més endavant, la informació que es deriva, entre altres, dels catàlegs de les exposicions a cura de NATALE, M., 2001 i RUÍZ QUESADA, F., 2003. Vegeu també BOLOGNA, F., 1977.

<sup>5</sup> Especialment amb la neboda de Carles V, la influent Violant de Bar, després d'haver estat compromès amb Joana de Valois i casat en primeres noces amb Matha d'Armanyac.

les relacions de tot ordre amb alguns del territoris on s'havien originat i exemplificat importants moviments de renovació artística i amb la seva àrea d'irradiació.<sup>6</sup>



En canvi, més endavant també qüestions polítiques concretes com la represa de la tradicional política d'expansió mediterrània de la Corona d'Aragó, amb l'alta empresa de la conquesta de Nàpols l'any 1442 per Alfons el Magnànim com a moment culminant, no van generar conseqüències generals i equiparables en el terreny artístic, en no transcendir de manera significativa l'àmbit de la cort partenopea.<sup>7</sup>

Malgrat aquesta realitat general en el conjunt de territoris de la Corona d'Aragó, Guillem Sagrera va ser un dels artistes procedents dels estats patrimonials del monarca que sí va viure personalment l'heterogeni ambient cultural sorgit a l'entorn del Magnànim.<sup>8</sup> Les restes conservades del seu treball, imponents quan es refereixen a la seva activitat com arquitecte en cap de les obres de Castell Nou, aboquen l'estudiós a una valoració difícil de la seva faceta d'escultor, per la relació inversament proporcional entre el seu interès potencial i els pocs resultats susceptibles d'ésser obtinguts a causa de l'escassetat quantitativa i qualitativa dels vestigis conservats fins als nostres dies. Efectivament, a partir del què s'ha preservat no podem saber com va reaccionar l'artista davant dels diferents reptes que van suposar la confrontació amb els escultors italians, que es movien amb diferents matisos en l'àmbit de l'art renaixentista primerenc, amb les restes ben visibles i genuïnes de l'antiguitat clàssica i amb l'ambient cultural palatí, híbrid i ambigu, que prenia forma a cavall d'una Edat Mitjana, que declinava, i de l'emergent Edat Moderna.<sup>9</sup>

Abans, però, dels contactes italians de Sagrera durant el seu treball al regne de Nàpols, la seva obra arquitectònica ja presenta uns trets susceptibles de ser valorats com a clàssics per la seva manifesta afinitat amb una estètica mediterrània d'aquesta arrel, car reuneix ensams i sense contradiccions un clar afany de monumentalitat i unes determinades proporcions, amb una simplicitat depurada mitjançant una clara subsumpció d'aquells aspectes estrictament decoratius que podien haver embaldragat

---

<sup>6</sup> TERÉS, M. R., 1987, va posar de manifest la importància d'aquestes darreres circumstàncies en relació a l'escola escultòrica de Barcelona, sorgida a l'entorn de Pere Sanglada i Arnau Bargués. La relació que l'autora va establir entre l'art sangladià i el que es feia a la cort de París de Carles V, necessita matisacions des del moment que es va fer ressò d'anotacions documentals que semblen relacionar Francesc Marata, un col·laborador destacat de Sanglada, amb el taller de Claus Sluter a Dijon, abans del treball al cor de la catedral de Barcelona. Vegeu al respecte TERÉS, M. R., 2003, p. 201-231. Entenc que podria ser un exercici interessant per a mirar de destriar la personalitat artística de Marata en el si del treball col·lectiu del moble coral, partir de la hipòtesi de VALERO, J., 2007, p. 232, segons la qual se li podria adscriure la decoració interior de la porta de la Pietat de la catedral de Barcelona i valorar l'abast de la seva presumpta assimilació de l'estil sluterià i el seu eventual impacte en l'obra dirigida per Sanglada.

<sup>7</sup> RYDER, A., 1987, i del mateix autor, 1992.

<sup>8</sup> Cal recordar que Guillem Sagrera va ser cridat a Nàpols el 1447. Hi va morir l'any 1454. Sabem que va atorgar testament aquest darrer any, el text del qual desconeixem.

<sup>9</sup> Es va interessar per aquests suggestius aspectes RUBIÓ, J., 1947-1951, p. 26. Vegeu una síntesi sobre la incidència dels contactes d'Alfons i de les obres clàssiques en la configuració de la Gran Sala del Castell Nou a SERRA DESFILIS, A., 2000, p. 1719-1727, on s'aborden també els possibles referents palermitans més o menys pròxims o els antecedents ubicats en els diferents regnes de la Corona d'Aragó i altres territoris hispànics, p. 1788 i s. Del mateix autor i amb el mateix títol a "Annali di architettura", 2000, p. 7-16. Els estudis de l'arc de triomf del Castell Nou són sovint un exponent clar de les dificultats per comprendre la confrontació de Sagrera amb l'art italià d'aleshores. A banda de l'àmplia problemàtica que el monument genera per ell mateix, vegeu la bibliografia que es refereix a l'actuació de Sagrera en l'ingrés monumental de la residència reial a MANOTE CLIVILLES, M. R., 1994, p. 490 i s. i de la mateixa autora 2000, p. 1729-1743, 2009, p. 244-259.



**Guillem Sagrera. Façana de llevant de la Llotja de Palma. 1420-1447**

l'estructura arquitectònica. En aquest sentit, cal destacar la racionalitat de les seves creacions –com la Llotja, amb les seves proporcions quasi àuries, o la Gran Sala del Castell Nou–, on s'evidencia per damunt de tot la seva concepció harmònica i unitària de l'espai.<sup>10</sup>

La biografia artística de Sagrera abasta una àmplia cronologia i també un marc geogràfic notablement extens: Mallorca, el Rosselló, Catalunya i Nàpols. Aquest itinerari i els contactes que se'n pogueren derivar permeten sospitar que va poder conèixer els diferents corrents culturals del seu temps. Sagrera es va decantar com escultor cap a una de les tendències més importants de l'evolució general europea al llarg del segle XV, l'art eixit de la cort de Borgonya de les mans de Claus Sluter, que va dotar la seva obra escultòrica d'una imponent monumentalitat impregnada, però, d'un expressiu dinamisme i del realisme més commovedor i intel·ligent. Igualment en el camp de l'arquitectura, el paisatge monumental francès vinculat als prínceps Valois, amb Carles V al front, proporciona moltes de les claus de l'obra sagreriana.

---

<sup>10</sup> Vegeu respecte del concepte d'arquitectura mediterrània, que ateny de forma indiscutible l'obra sagreriana, el catàleg de l'exposició *Una arquitectura gòtica mediterrània*, especialment l'article de MIRA, E., 2003, p. 27-103. Cal destacar així mateix, els següents autors, que dediquen una atenció especial a aquest aspecte: PANE, R., 1971; FUSCO, R. DE, 1984, NICOLA, E. DI, 2003, p. 99-114.

En el segle XV el ducat de Borgonya va ser una de les grans potències europees, sobretot quan va incorporar el comtat de Flandes, i la seva prosperitat va alimentar un generós mecenatge artístic. El primer duc de la casa de Valois, Felip l'Atreuit, va poder comptar amb mitjans extraordinaris per a atreure grans artistes al taller de la cartoixa de Champmol, la seva necròpolis, situada a les portes de Dijon. En paraules d'H. David: "Le Hardi, le Politique; il nous reste à dégager le Magnifique, le Valois digne de sa race, épris de toutes les formes d'art, de tout le luxe et confort domestique dont est capable son époque. Généreux, ayant un sens inné de la représentation, le duc "fait grand" autour de lui. Comme à portée de la main d'ailleurs les moyens lui en sont offerts: à sa disposition, figurent d'abord toutes les ressources du milieu parisien en fournisseurs, artisans et artistes; d'autres princes de sa famille sans doute participent du même avantage; mais le mariage de Philippe, et l'apport de fiefs qui en résulte, lui ont livré la richesse des Flandres qui décuple son pouvoir d'achat, –bien plus, qui le met en posture d'ajouter au milieu d'art franco-flamand de Paris la contribution directe et originale de *nouveaux éléments nordiques pris de la source*. L'art qu'il patronne est donc une tradition en marche qu'il va hausser par des puissants moyens à des résultats inédits".<sup>11</sup>



**Claus Sluter. Els profetes Moisés i Jeremies. Detall del Pou de Moisés. Dijon**

L'escultor Claus Sluter de Harlem, un dels artistes més destacats al servei del duc de Borgonya i la seva esposa Margarida, comtessa d'Artois i de Flandes, va representar la superació de l'elegància refinada de les obres del segle XIV i la introducció magistral

<sup>11</sup> DAVID, H., 1951, p. 24-25, 36-56. Sobre la intervenció de diferents artistes i artesans septentrionals a Champmol i a la Borgonya en general vegeu CASSAGNES-BROUQUET, S., 1999, p. 171 i 168: "Le règne de Philippe le Hardi est d'ailleurs la grande période de l'émigration "flamande" vers la Bourgogne (n.12, 53% des artistes originaires du Nord recensés sont présents en Bourgogne dans la deuxième moitié du XIVe siècle)".

dels trets que van animar amb un nou alè una bona part de l'escultura gòtica quatrecentista a Europa amb una nova sensibilitat i una tècnica prodigiosa.

Guillem Sagrera va exercir com escultor i alhora com arquitecte i ambdues activitats es van mantenir unides i indestriables en la seva trajectòria. En la primera sempre va privilegiar el punt de vista de l'arquitecte per l'aplicació i la distribució de la seva obra escultòrica, pel seu sentit del volum i de la relació de la figura amb l'espai i amb el context i, en definitiva, per la seva manera de tractar el material escultòric. No endebades les seves creacions pertanyent majoritàriament a l'àmbit monumental o decoratiu.<sup>12</sup>

La plasticitat d'arrel borgonya de l'obra de Sagrera, amb plans amplis i volums rotunds ja es posa de manifest en les seves primeres creacions conegudes al Portal del Mirador de la seu mallorquina.



**Guillem Sagrera. Mènula de l'angle N.-W. Llotja de Palma**

---

<sup>12</sup> Com ja va assenyalar AINAUD DE LASARTE, J., 1955, p. 8, entre els escultors de l'època a què ens referim hi ha a casa nostra dos perfils bàsics almenys, el d'aquells artistes, l'activitat escultòrica dels quals està associada a la pràctica de l'arquitectura i el dels escultors que mai es van dedicar o almenys mai ho van fer de forma significativa a la traça i construcció de monuments arquitectònics. L'autor va fer esment de la tradició d'aquestes dues tipologies a casa nostra quan va assenyalar la necessitat d'estudiar ensems l'arquitectura i l'escultura d'aquesta època, malgrat la proverbial simplicitat de l'arquitectura gòtica catalana, més difícil, però, de reconèixer en aquests moments del segle XV, quan se li va atorgar un cert tractament preciosista, tot i la primacia, mai negligida, dels valors espacials i estructurals. Vegeu CHÉDEAU, C., 1999, p. 488 i s., per a perfils artístics a París i altres territoris de França diferents als de casa nostra.



**Guillem Sagrera. Àngel protector de la Mercaderia. Llotja de Palma**

La distribució de les seves escultures a l'edifici de la Llotja de Palma i al Castell Nou napolità evidencia el principi de "mise en valeur" o "présentation par vedette", definits per Pierre Lavedan, i, alhora, la deliberada renúncia a l'excés decoratiu, tot evitant sovint els llocs comuns i tradicionals de l'ornamentació, per tal de subratllar l'estructura arquitectònica amb un tractament que traspuja modernitat respecte de la tradició a la qual pertany.<sup>13</sup> La seva concepció de l'obra escultòrica és perfectament coherent amb la seva noció unitària i depurada de l'espai arquitectònic.

No s'ha de suposar que Guillem Sagrera no es va mostrar procliu a emprar de manera habilitíssima certs recursos formals. Sempre ho va fer, però, puntual i contingudament. Així doncs, va utilitzar ocasionalment contraposicions texturals magnífiques en abordar amb una fantasia notable aspectes descriptius i/o decoratius, com es pot observar fins i tot en la creació arquitectònica en el cas dels escarpats de les torres del Castell Nou, que, sens dubte, també es justifiquen des del punt de vista funcional. Un exemple màxim en relació amb la fuga decorativa ocasional i desbordada es dona en la figura de l'àngel de la portada principal de la Llotja amb el seu exuberant plomatge.

<sup>13</sup> Efectivament és a LAVEDAN, P., 1935, p. 228 i s., a qui devem el concepte de "mise en valeur" o de "présentation par vedette" com a característic de l'escultura decorativa catalana, atesa la sobrietat ornamental de la nostra arquitectura gòtica i el seu palès interès per qüestions espacials i estructurals. El concepte va imperar d'alguna manera durant el segle XV, sobretot en comparació amb l'esclat ornamental enregistrat en altres territoris.



Va jugar així mateix amb els efectes expressius de la llum incidint en l'escultura, de vegades mitjançant profundes concavitats, emmarcades, però, per amplis plans o arestes rectores que contenen la dissolució del volum.



**Guillem Sagrera. Clau de volta d'un finestral. Llotja de Palma**

Sempre és perceptible que els aspectes ornamentals i expressius del seu treball escultòric apareixen degudament acotats, tant en el treball de les pròpies imatges, com en la distribució de l'escultura i dels motius ornamentals al llarg de les seves creacions arquitectòniques, que estan deliberadament subordinats a una claríssima i racional visió de conjunt.

Quan es ressegueixen els anys d'activitat de Sagrera al llarg dels territoris esmentats es retroba amb molta precisió un perfil professional configurat pas a pas d'acord amb un patró professional relativament comú a Europa en aquella època.

Inicialment va fer la seva aparició en la documentació com un jove aprenent a Felanitx, tallant pedra al costat del seu pare i del seu cosí destinada a la catedral de Mallorca, una

obra de gran significació no tan sols pel fet de ser la tipologia medieval més emblemàtica de qualsevol ciutat europea, sinó també perquè en aquest cas al Portal del Mirador de la seu s'hi aplegava aleshores un estol d'artífexs estrangers que necessàriament van haver de representar un poderós incentiu per a prosseguir la seva formació fora de la seva illa.<sup>14</sup>

Llavors estava encara lluny de ser el personatge cèlebre, que durant prop de trenta anys (de 1420 a 1447 aproximadament) va dirigir les obres més ambicioses del seu país, després d'uns anys d'estada en el continent, que, tot i ser els més desconeguts, presumiblement degueren ser molt importants respecte a la seva formació superior i la consolidació del seu prestigi professional, com ho demostren el fet de ser convocat l'any 1416 per a participar en el sínode d'arquitectes de Girona, a partir del qual s'havia de decidir la forma de prosseguir la catedral d'aquesta ciutat o les seves creacions posteriors.

La segona etapa de l'exercici de la professió a Mallorca, que és el període central de la seva carrera, es va caracteritzar per una activitat molt intensa i l'assoliment de la plenitud artística, tot treballant simultàniament en varies obres importants, com la prossecció de la catedral en qualitat de màxim responsable tècnic, abocant com tants i tants mestres medievals els seus esforços i la seva intel·ligència en aquesta construcció secular, com era tradició.<sup>15</sup>

També va ser el creador i el responsable financer i tècnic d'una edificació tan emblemàtica com la Llotja, on va deixar el millor mostrari del seu catàleg com a escultor. Més enllà del magnífic resultat obtingut, la singularitat del segon encàrrec rau en el fet de ser un rar cas de potestat plena en una obra de tanta envergadura, on hi va assumir tota la responsabilitat econòmica i va poder decidir sobre materials, obrers i solucions constructives o decoratives.

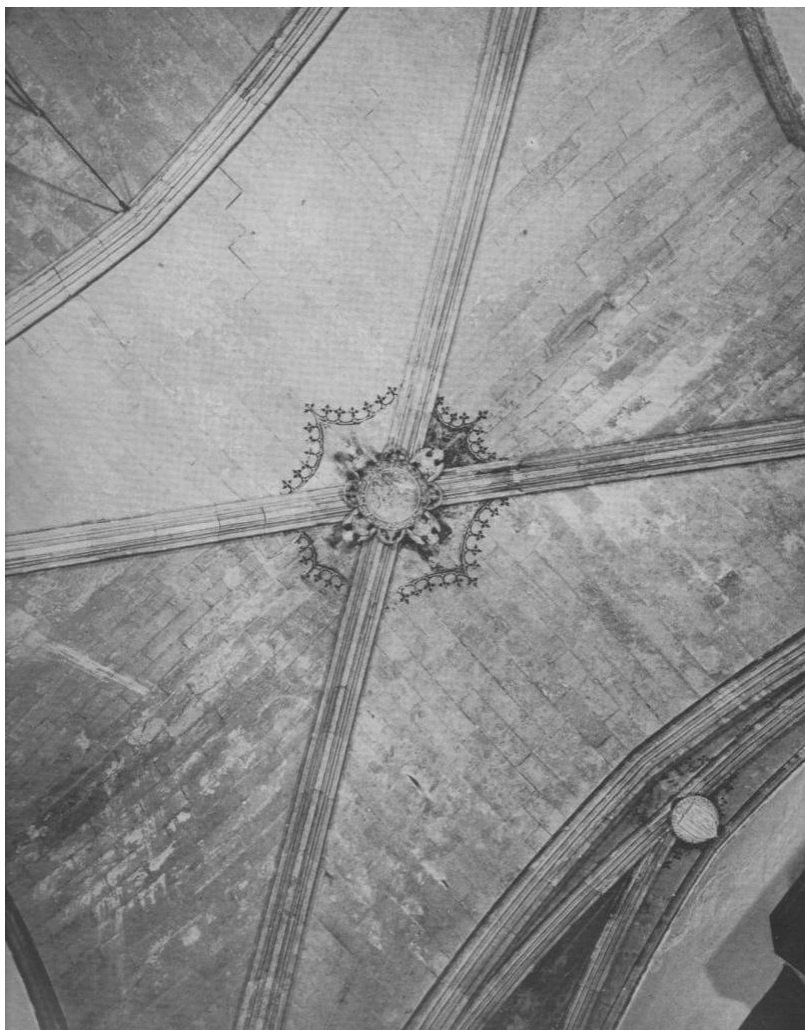
La majoria dels estudiosos han defensat la continuïtat o, si més no, la represa durant aquest període de la direcció de les obres endegades durant l'etapa anterior al Rosselló. Igualment s'han trobat indicis documentals de la breu participació de Sagrera en els treballs del claustre de la catedral de Barcelona el 1432.<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> PALOU, J. M., 2007, p. 82: "L'obra escultòrica que dona entrada i desenvolupa a Mallorca el corrent internacional és el portal dels Apòstols de la catedral, que mira al mar –conegut popularment com a Portal del Mirador–. És una empresa agosarada que concentra diferents mestres d'anomenada en un projecte segurament capdavanter a la Corona d'Aragó, si més no pel que fa al concepte, més relacionat amb treballs nòrdics que amb models coetanis més propers, tot i que bona part de l'execució no va gaire més enllà d'un provincianisme de qualitat. Es desenvolupa en tres etapes corresponents a la direcció de tres mestres (Pere Morei, Pere de Sant Joan i Guillem Sagrera), cada un dels quals exemplifica un moment de l'internacional i una via de connexió amb algun dels centres productors externs".

<sup>15</sup> DOMENGE, J., 2001, p. 385. A partir de la informació dels llibres d'obra de la catedral de Palma, l'autor es refereix a la substitució de Pere Massot com a arquitecte en cap de la catedral per Guillem Sagrera: "Le transfert de poste dut, donc, s'effectuer entre mars 1418 et octobre 1422, sans que l'on puisse pour le moment apporter plus de précisions à ce sujet". La tradició historiogràfica situa l'arrencada de la direcció sagreriana el 1420 i fonts indirectes semblen confirmar-ho car és aquest mateix any quan Sagrera i la seva primera esposa Jaumina Tura es procuren casa a Mallorca i, segons les dades donades a conèixer per PONSICH, P., 1953, p. 201, venen la casa de Francesc Tura, situada al carrer de l'Illa de Perpinyà –parroquial de Sant Mateu–, al carnisser Guillem Torrens.

<sup>16</sup> Tot seguint la proposta de PONSICH, P., 1953, p. 201 i s. per a Perpinyà. En relació amb el claustre de la catedral de Barcelona, VALERO MOLINA, J., 1993, p. 39. És interessant constatar



**Guillem Sagrera. Volta de la Sala Capitular. Catedral de Mallorca, ca. 1433.**

que segons DOMENGE, J., 2001, p. 387: "Les huit livres faisant mention de l'exercice de Sagrera (a la catedral de Palma) divisent son activité en deux étapes (1422-1431 et 1441-1446), séparées par un vide documentaire de dix ans pendant lesquels on perd toute trace (documental) du maître d'œuvre dans la cathédrale". Aquest buit documental dels anys trenta es correspon significativament pel que fa a la cronologia amb les propostes dels autors esmentats –PONSICH i VALERO–, en relació amb l'activitat de l'artista fora de Mallorca, tret el fet que disposem d'una referència material sobre l'activitat efectiva de Sagrera a la catedral, almenys en els primers anys de la dècada: la volta de la sala capitular –ALOMAR, G., 1970, p. 142-143; LLOMPART, G. i PALOU, J. M., 1995, p. 66-67–. Va ser acabada probablement cap a finals de 1433, quan consta que les reunions del capítol ja hi tenien lloc. A més d'aquesta data orientativa, s'han de tenir també presents a Mallorca les notícies relacionades amb el mestre a la Llotja de Palma i també altres afers menors i comptar amb que molt sovint Sagrera devia ser allà mateix per a qualsevol contingència sorgida a l'obra catedralici. Aquesta càrrega de treball, sumada a l'activitat continental esmentada, explica el que DOMENGE, J., 2001, p. 387, qualifica d'absentisme del mestre de la catedral, car de ben segur havia de repartir i dosificar la seva presència entre els nombrosos projectes en curs. Crec necessitada de matisacions alguna expressió relativa al dit absentisme com "La continuité routinière du tracé" de la catedral, en allò que fa referència al cobriment de l'aula capitular esmentada, que precisament no és gaire rutinari. D'altra banda és obvi que el mestre comptava amb el concurs de professionals capaços de prosseguir les obres d'acord amb els seus múltiples projectes, que, respecte a la seu, com assenyala el mateix DOMENGE van ser fins i tot fusters, així els mestres Jaume Anget i Joan Salort, gens aliens per tant al treball de la construcció amb pedra.

És obligat pensar que l'artista havia de posseir una gran capacitat de mobilitat personal, tot recolzant-se en equips ben cohesionats amb una eficaç organització del treball. És oportú recordar que en aquests moments s'ha de distingir moltes vegades entre l'arquitecte que concep el projecte i els qui l'executen.<sup>17</sup> És clar que aquest *modus operandi*, que sens dubte es va donar en l'activitat arquitectònica del nostre artista, convé tenir-lo present per a procedir a l'anàlisi estilística i a la configuració del seu catàleg com escultor.

Cal valorar igualment que, en la llarga etapa mallorquina, el perfil professional de Sagrera va arribar a una complexitat notable en la mesura en què es va mostrar també com un decidit home de negocis. A més de concentrar en les seves mans les obres més importants en curs del seu país, tant religioses com civils, de vegades amb una important implicació financera, va participar en empreses més o menys col·laterals però relacionades amb l'activitat artística i, fins i tot, eventualment força allunyades de la mateixa, amb una intenció inequívoca de diversificar inversions i minorar riscos. La definició d'aquest perfil d'alta volada respon a un patró no majoritari, però que es retroba a diferents indrets europeus.<sup>18</sup>

Al final de la seva carrera, Sagrera va ser contractat pel rei per a treballar al regne de Nàpols a causa del seu talent, i això li va facilitar l'empara reial, que va rebre fins més enllà de la seva pròpia desaparició, car el monarca la va fer extensiva a la seva família després de la seva mort.<sup>19</sup> Va aconseguir que Alfons s'interessés pel contenciós originat per les obres de la Llotja, a més d'obtenir de la seva magnanimitat ingressos complementaris, com l'explotació del molí de Mallorca i el mestratge del palau de l'Almudaina, tot i residir a Nàpols, amb dret de successió en el seu fill Jaume, llavors encara un adolescent. El 1450 el monarca va exigir al governador de Mallorca que Guillem Sagrera no fos molestat pels creditors mentre treballava a Nàpols a través de la seva família, que residia a l'illa. El mateix fill Jaume, que el rei va mirar de situar en la direcció de les obres de la seva mallorquina el 1457, va substituir el pare quan va morir el 1454, juntament amb altres arquitectes, en la continuació de la Gran Sala del Castell Nou, iniciada de feia ben poc. El favor reial va atènyer també a un altre fill, Francesc, proposat pel sobirà per a ocupar un benefici de la seu de Palma i la rectoria de Felanitx. També va concedir la batllia de Felanitx a Joan Sagrera i va consentir que alguns membres del clan familiar i professional encapçalat per Sagrera s'ocupessin del negoci de l'extracció i transport de la pedra mallorquina a Nàpols per l'obra del Castell Nou.

<sup>17</sup> BOS, A., 2003, p. 73, dóna nombrosos exemples de tallers de París, on es va donar aquesta mateixa circumstància.

<sup>18</sup> Vegeu al respecte, BOS, A., 2003, p. 73, tot citant, CAILLEAUX, D., 1997, p. 191-197. En relació amb Mallorca, només és comparable i amb escriu el cas de Pere Mates. Al respecte l'admirat LLOMPART, G., 1973-1975, p. 91-118.

<sup>19</sup> Es constaten nombrosos punts en comú amb l'actitud al ducat de Borgonya envers el pintor Jean Malouel de Joan sense Por, segons una pràctica que venia del temps del seu pare Felip l'Atreït, a CASSAGNES-BROUQUET, S., 1999, p. 174: "Ainsi la faveur du duc pour un artiste ne s'arrête pas à la mort de celui-ci (el 1415), la protection princière s'étend à toute sa famille... Le texte de la lettre patente ducale (amb la renda concedida) met en avant la considération du prince pour un peintre hors du commun, qualifié par le duc "l'ung des bons ouvriers de son mestier qui a son vivant fust es marches de France". Preuve éclatante du rapport privilégié entre le peintre de cour et le prince, ce texte a l'intérêt de mieux situer les rapports entre commanditaire et artiste dans une relation de respect mutuel". Jean Malouel havia substituït Jean de Beaumetz com a pintor del duc de Borgonya, després de la mort d'aquest darrer el 1396.



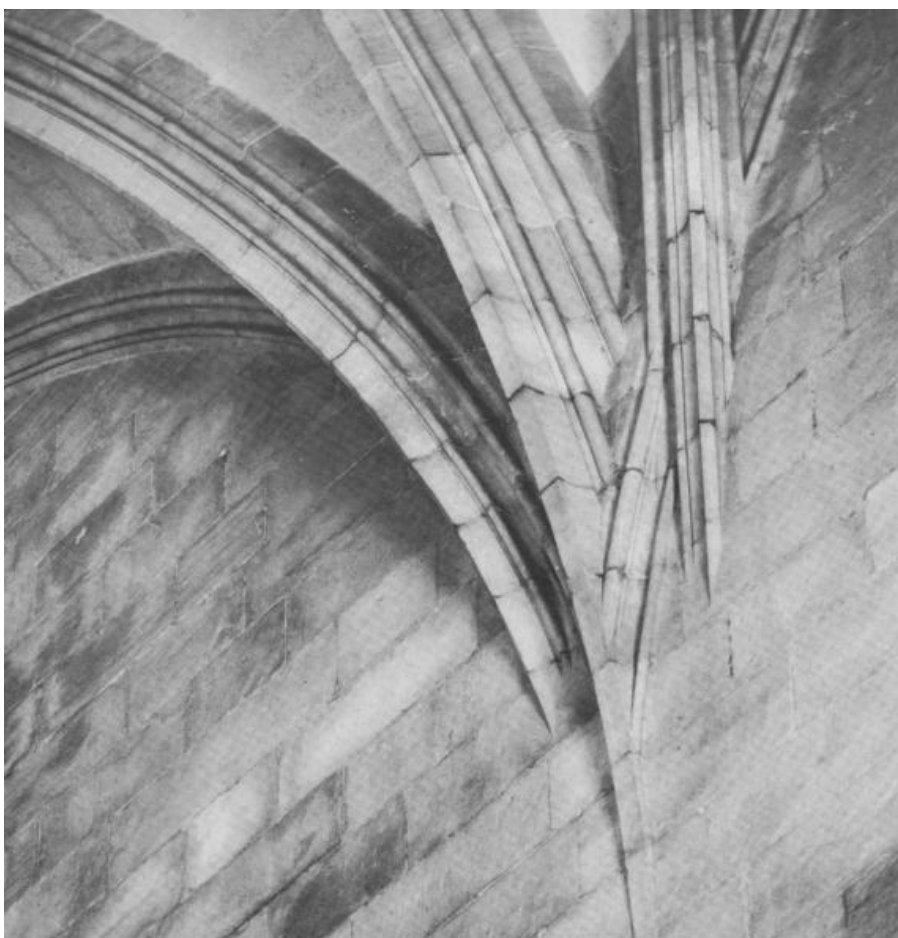
**Lligall del plet de la Llotja de Palma i detall del dibuix de la portada**

Els lligams establerts entre el rei i l'artista, remarcables pel seu to humanitzat, es reflecteixen vívidament en la documentació conservada i desvetllen la posició del sobirà d'incondicional recolzament moral i material de l'artista i la seva família, que traspua la implicació personal d'Alfons en la valoració de la feina de Guillem i la consideració per la seva persona.<sup>20</sup>

<sup>20</sup> A MANOTE CLIVILES, M. R., 2009, p. 167-191, es recull la bibliografia referida a aquestes qüestions. És interessant observar que a França ERLANDE BRANDENBURG, A. i MÉREL-

Cal destacar la riquesa de l'anecdotal humà conegut sobre l'artista mallorquí. Així les nombroses dades relatives a l'entorn familiar, des de les que es refereixen als antecessors, que es remunten a varies generacions anteriors dedicades a l'ofici de la construcció i l'extracció i transport de la pedra. Sabem dels matrimonis de l'artista i nombroses dades de la copiosa descendència, fins a arribar als besnèts, implicats en la resolució del plet per l'obra de la Llotja de Palma.

Per a cloure aquest text introductori, és important posar de relleu que, com tot gran artista, Sagrera va ser portador i impulsor de valors renovadors, en el seu cas en l'àmbit de la arquitectura. El seu enginy innovador va assolir l'encuny de solucions i tipologies d'èxit, que van ser seguides al llarg del segle XV i posteriorment. Cal destacar en aquest sentit l'obra de la Llotja o les novetats en el terreny de l'arquitectura militar que va aportar al Castell Nou napolità, sense oblidar el seus avenços i refinament en matèria d'estereotomia.



**Guillem Sagrera. Interior de la Llotja de Palma. Detall dels arcs embeguts en el mur.**

---

BRANDENBURG, A. B., 1995, p.386 i 397, distingeixen entre la primera generació d'arquitectes flamígers, molt estretament lligats a nivell personal als personatges que impulsaven les obres (per exemple el rei Carles V va ser padri de Charlot, un dels fills del seu arquitecte Raymond du Temple –tanmateix més afecte a l'estil radiant que al flamíger que despuntava-, i li va procurar els recursos necessaris per a estudiar a Orleans), i la generació següent, alliberada d'aquests tipus de relacions. Segons aquests models, que tanmateix i en general no tenen gaire a veure amb la nostra situació, Sagrera estaria molt pròxim al primer grup respecte del rei Alfons.

L'envergadura de l'empresa sagreriana, sorgida de l'ambició, el talent i l'energia de l'artista, amb diferents tallers oberts simultàniament i una complexa organització del treball, va assegurar la irradiació i la perdurabilitat del mestratge de Guillem, que és perceptible en els indrets on el mestre va romandre actiu. Va excedir fins i tot el propi entorn geogràfic de l'activitat documentada de l'artista, sobretot a terres d'Itàlia, i es va donar especialment en algunes iniciatives lligades al mecenatge d'Alfons el Magnànim.<sup>21</sup>

### **L'estada al Rosselló**

Com tants autors que s'han ocupat d'aquest tema, tinc la ferma convicció que el període de l'activitat de Sagrera al Rosselló s'ha de considerar del més alt interès i d'una transcendència inqüestionable respecte a la seva formació superior i a la consolidació progressiva del seu prestigi com arquitecte, malgrat les dificultats atributives i interpretatives subjacents que aniré desgranant. Altre tant cal dir des del punt de vista de l'orientació i de l'enriquiment del seu concepte escultòric.

Paradoxalment, si ens basem únicament en certes, és a dir, en les dades recolzades documentalment conegudes a dia d'avui i en l'obra conservada, l'estada rossellonesa de Guillem Sagrera és relativament interessant en aparença, tant en la faceta d'arquitecte de l'artista, com també en la d'escultor. Efectivament, només es coneix documentalment la contractació d'una trona no conservada, destinada al convent de framenors de Perpinyà (1410), una obra de reparació a la catedral d'Elna (1415-1416) i la seva participació en el sínode d'arquitectes de Girona (1416) quan era mestre major de Sant Joan el Nou de Perpinyà.

En l'àmbit escultòric li ha estat reconeguda una peça poc significativa, tot i la finor del treball, la presumpta clau de volta amb l'heràldica del bisbe d'Elna Jeroni d'Ocon, procedent de la vella església de Sant Joan. Actualment es troba en parador desconegut, tot i que, segons sembla, s'havia conservat en el Musée J. Rigaud de Perpinyà.

Se li ha imputat també alguna escultura en un important edifici perpinyanès, la Llotja, l'aprovació de la construcció de la qual data de 1397. L'atribució, de difícil avaluació, suposaria en el millor dels casos una participació limitada de l'artista.

Si hom accepta la paternitat de Sagrera pel que fa a la volta de la sala capitular de Sant Joan el Nou de Perpinyà, amb les seves peculiars disposició i estructura, caldria adjudicar-li igualment la proposta de les claus de volta d'aquesta construcció en relació amb la seva disposició, però no quant l'estil escultòric. En relació amb Sant Joan, igualment partiré de la hipòtesi, àmpliament acceptada tot i les dificultats del plantejament, que el mestre Sagrera va intervenir en el decisiu canvi de forma d'aquest temple l'any 1433.

És clar, doncs, que en aquest període es dona una clara problemàtica, car hi ha una distància molt considerable entre el què li ha estat atribuït i el què ens diuen els documents i es pot provar fefaentment.

---

<sup>21</sup> Per a l'expansió estilística sagreriana dintre de l'àmbit les iniciatives promogudes pel Magnànim, AINAUD DE LASARTE, J., 1955, p. 7 i CIRICI PELLICER, A., 1979, p. 58.



Primer cal detenir-se en la qüestió de la sortida de Mallorca del jove Guillem Sagrera cap a la regió continental de l'antic Regne de Mallorca, del moment i de les possibles circumstàncies d'aquest viatge.

Tal com s'ha avançat, l'activitat provada documentalment de Sagrera a Mallorca es va iniciar el 1397, quan tallava pedra de Santanyí a Felanitx, que hom suposa el seu lloc de naixement, destinada probablement al Portal del Mirador de la catedral de Palma, quan n'era mestre major el picard Pere de Sant Joan, juntament amb el seu cosí Miquel i el seu pare, Antoni Sagrera, que el devia tutelar professionalment, tot ensenyant-li l'ofici.<sup>22</sup> La notícia següent que s'hi refereix, ja com a mestre independent al Rosselló, és del mes de setembre de 1410, quan va contractar la realització d'una trona pels framenors de Perpinyà juntament amb Rotlí Gautier.

**Pere de Sant-Joan. Portada de l'església de Sant Miquel de Palma.**

---

<sup>22</sup> La professió del pare de Guillem el devia eximir dels quatre anys d'aprenentatge obligat amb un mestre, segons s'establia en les ordinacions de l'ofici. Vegeu al respecte DOMENGE, J., 2010, p. 126 i 128 i s. També MANOTE CLIVILLES, M. R., 1997, p. 58.



M. Durliat es va inclinar per 1404 com a data de partida de l'artista de l'illa de Mallorca.<sup>23</sup> Efectivament la de Durliat sembla la proposta més versemblant, també en allò que l'acompanya, és a dir, la hipòtesi que Guillem s'enrolés amb l'artista Pere de Sant-Joan per al seu viatge al Rosselló, en funció d'un seguit d'indicis.<sup>24</sup> Així la més que probable mútua coneixença, car el mestre picard s'encarregava de dirigir el Portal del Mirador de la catedral de Palma el 1397 i ja treballava a la seu un temps abans. També la primera aparició documentada de Sagrera al Rosselló, com Sant Joan després de la direcció de les obres de la catedral de Girona, quan va ser substituït per Guillem Bofill.<sup>25</sup> Més concretament, el fet de l'activitat provada de Sant Joan en un seguit

<sup>23</sup> DURLIAT, M., 1963, p. 117-118.

<sup>24</sup> Pere de Sant Joan, oriünd de la regió de la Picardia, havia assumit des de 1397 la prossecució del portal meridional de la catedral de Mallorca, conegut com a Portal del Mirador, i va treballar també a la capella de sant Bernat de la mateixa seu una mica abans. A ell es deu la culminació de la dita portada, que va deixar totalment preparada per a la recepció de les escultures monumentals dels brancals i del mainell, algunes de les quals llavoraria anys a venir Guillem Sagrera. Gairebé simultàniament, el 1397, es va fer càrrec de la direcció de les obres de la catedral de Girona, tot substituint Guillem Morei, fins que va ser substituït al seu torn per Guillem Bofill l'any 1404. En el seu treball a la seu mallorquina va integrar en el seu equip un fill de Pere Morei, l'anterior mestre del Portal del Mirador (+1394), germà de Guillem Morei, mestre major de la catedral de Girona. Aquest fill havia començat a treballar a la catedral el 1393, poc abans de la mort del pare, cobrant un jornal d'1 sou. Per tant llavors la seva capacitat era minsa. DOMENGE, J., 1994, p. 154. A Pere de Sant Joan també li devem a **Mallorca** una actuació en el convent i hospital de Sant Antoni de Viana i sobretot la façana de l'església de Sant Miquel, amb una interessant decoració escultòrica, que probablement és la referència més clara i inequívoca per a judicar el seu estil com escultor, que hom pot valorar com a hàbil i efectiu, però aliè a les innovacions que es produïen als territoris propers al seu lloc de naixença. Entre les atribucions que hom li concedeix a Mallorca cal destacar la Mare de Déu sedent entallada en fusta, patrona d'Inca –DURAN SANPERE, A. i AINAUD DE LASARTE, J., 1956, p. 262; LLABRÉS MARTORELL, P. J., LLOMBART, G., PALOU, J. M., 1992, p. 13 i TERÉS, M.R., 1999, p. 149-150–. Vegeu també les referències a aquest mestre de LLABRÉS QUINTANA, G., 1920-21, p. 199, doc. XLVIII; DURLIAT, M., 1960, p. 249-252. Sobre la seva activitat a terres de **Girona** i sobre algunes de les qüestions plantejades al monument, vegeu VILLANUEVA, J., XII, 1850, p. 172; ALFONSELLO, A., 1873, p. 107; PUIG I CADAFALCH, J., 1923, p. 75; FREIXAS, P., 1983, p. 61 i també les p. 27 i 32; VALERO MOLINA, J., 2001, p. 221-236; PUJOL CANELLES, M., 2007. Hom ha relacionat amb l'artista el campanar de Sant Feliu i la portada de Santa Maria de Castelló d'Empúries, on tal vegada hi va participar Sagrera, aleshores presumptament aprenent del picard –FREIXAS, P., 1983, p. 27–. Pel que fa a la seva activitat al **Rosselló**, des del moment en què es va traslladar a Elna, on va emprendre l'obra d'un presbiteri gòtic, envoltat de set capelles, en el si de la catedral romànica, DURLIAT, M., 1963, p. 115 i s. Les dites obres van cessar per falta de mitjans i l'artista va romandre a Perpinyà, on podria haver treballat a l'església de Sant Jaume i tenir expectatives en relació amb la Llotja d'aquesta ciutat, l'edificació de la qual havia estat autoritzada pel rei Martí el 1397. Hom ha suposat que podria haver llavorat des de Perpinyà l'obra emporitana, per a la qual es va utilitzar marbre de Vilafranca del Conflent. El 1412 va rebre l'encàrrec del cadirat del cor de la catedral de **La Seu d'Urgell** –MADURELL I MARIMON, J. M., 1946, p. 36-38–. Igualment a terres de **Lleida**, se li atribueix la talla representant sant Pere, procedent de Cubells (Museu Frederic Marés de Barcelona), i hom ha proposat la seva participació a la Seu Vella i al claustre de la canònica de Sant Pere d'Àger –FITÉ, F., 2003, p. 193-196–. Per a una possible estada de Sant Joan a **Barcelona**, abans de treballar a Mallorca, TERÉS, M. R., 1988, p. 32-50. Posteriorment, el 1415, l'artista hi va treballar concretament en el convent de Sant Agustí, on va fer el portal de la capella de Santa Maria de la Pietat en el claustre. La darrera data que s'hi refereix és de 1431 i es relaciona amb l'encàrrec d'adquirir marbre de Vilafranca del Conflent per a la pica baptismal de la catedral. En aquest temple hom li ha atribuït amb molta versemblança les claus de volta de la capella de Sant Marc –VALERO MOLINA, J., 2007, p. 233-234–. Vegeu amb caràcter més ampli i general DALMASES, N. DE I JOSÉ PITARCH, A., 1984, p. 195-197 i sobretot PALOU, J. M., 2007, p. 84-91, que ha posat l'accent en les possibles relacions entre Sant Joan i Sanglada i d'ambdós amb Guillem Morei a Girona, tot reprenent una antiga i interessant proposta.

<sup>25</sup> FREIXAS, P., 1983, p. 26-27.

d'indrets on més tard va treballar Sagrera, que permeten imaginar uns contactes previs del jove Guillem, que li devien fer servei posteriorment: a Elna, on presumiblement va esdevenir mestre major de les obres del bisbat el 1415, i a Perpinyà, on va dirigir concretament les obres de Sant Joan el Nou a partir del 1416 com a mínim. Convé recordar en relació amb la catedral de Girona, que Sagrera s'hi va atansar l'any 1416 com a perit, però no sembla que hi fes feina efectiva segons la documentació coneguda fins ara.<sup>26</sup>

Tot admetent la hipòtesi de l'enrolament de Guillem Sagrera amb Pere de Sant Joan per al seu viatge al continent, s'ha proposat que potser caldria avançar-lo pels volts de 1402, moment en què el mestre picard havia d'assumir la construcció del presbiteri de la catedral d'Elna.<sup>27</sup>

D'acord amb les dades conegudes és probable que Sagrera accedís a la condició de mestre de forma efectiva més o menys entre sis i vuit anys després d'haver marxat de Mallorca. Sembla que abans d'obtenir el mestratge, la suficient solvència financera i la confiança d'un comanditari, com va passar el 1410, tot i compartir la titularitat de la contractació amb un altre col·lega, Sagrera devia estar uns anys treballant amb altres artistes, a les seves ordres o bé de forma associada, a més de amb Pere de Sant Joan. Sobre aquesta qüestió, però, els documents han restat avars fins ara i no es té constància de l'existència d'unes col·laboracions prèvies, que semblen quasi ineludibles.<sup>28</sup>

<sup>26</sup> Una talla de fusta representant un apòstol, presumptament procedent de Girona i pertanyent a una col·lecció particular, va ser atribuïda a Guillem Sagrera i publicada per OLIVA PRAT, M., 1973, núm. 24. Posteriorment es va determinar que es tractava d'una falsificació.

<sup>27</sup> DURLIAT, M., 1963, p. 115 i s. El projecte de dotar la catedral romànica d'Elna d'un presbiteri gòtic envoltat de set capelles datava del segle XIV, dels temps del bisbe Ramon (1311-1312), però no va començar a materialitzar-se fins el 1402, durant el bisbat de Bartomeu Peyró, que comptava amb el recolzament del papa Benet XIII. Es va comprar la pedra de Laroque-des-Albères i es va contractar a Sant Joan. Els recursos financers van resultar insuficients i l'any 1405 Pere de Sant Joan va haver de presentar una reclamació al prelat per a que li paguessin 42 lliures corresponents als seus treballs a la dita capçalera. Les obres van cessar temps després per falta de finançament, mentre l'artista romania a Perpinyà. L'any 1402, quan treballava a Girona com a mestre major, s'esforçava a tancar temes pendents a Mallorca i nomenava procurador per aconseguir cobrar els deutes pendents en relació amb la catedral i el convent i hospital de Sant Antoni de Viana. Vegeu FREIXAS, P., 1983, p. 61.

<sup>28</sup> Al fil de la hipòtesi apuntada per DURLIAT, M., 1963, p. 116, a títol de possibilitat respecte de la implicació de Sant Joan en la Llotja perpinyanesa, que hem enunciat anteriorment, i dels possibles treballs de Sagrera, previs al 1410, cal abordar l'atribució a Guillem en la seva primera fase professional al Rosselló d'algunes gàrgoles i d'una mènsula amb un àngel en un finestral de la dita façana petita de l'edifici mercantil –SABATER, T., 2009, p. 420–. La proposta és, però, de difícil avaluació, com es veurà. Després de relatar les vicissituds del monument, l'autora estableix els següents punts. Primer, l'escultura figurativa situada a la línia d'impostes, als ampits i a les traceries dels finestrals de les façanes medievals presenta de forma predominant la filiació borgonyona. Segon, hi ha excepcions més aviat puntuals que podrien correspondre a restauracions del segle XIX, ja que de vegades es dona la inserció d'escultures modernes en els finestrals més antics, mentre que "baix l'ampit d'un dels nous buits trobem un àngel de filiació borgonyona i, volent precisar, de tipologia sagreriana" (p. 415). Tercer, SABATER observa que els trets associats a l'escultura sagreriana es retroben en altres escultures de la Llotja, però són de mans diverses. Quart, això últim motiva la seva hipòtesi, segons la qual el mestre Sagrera va intervenir en el planejament de l'edifici, però no en la realització material del projecte. Cinquè, SABATER conclou que la decoració escultòrica de la Llotja forma una part important del bagatge artístic que Guillem Sagrera va adquirir durant la seva estada al Rosselló –entenc que això vol dir que Sagrera hauria entrat en contacte amb l'escultura d'arrel borgonyona ja en la mateixa capital del Rosselló, al marge dels viatges que es vulguin proposar per a justificar la seva assimilació d'aquest llenguatge artístic, qüestió per tant de gran interès–. Segons l'autora,

## La trona del convent de Sant Francesc de Perpinyà

Com ja s'ha dit, Guillem Sagrera es va fer càrrec amb Rotllí Gautier com a consoci de la trona de pedra del convent de Sant Francesc, el 1410, obra que no s'ha conservat.<sup>29</sup> Aquest element s'havia de situar en el claustre i s'havia de realitzar mercès a la generositat del botiguer Martí Calvet amb el millor material petri que es pogués trobar a la reputada pedrera de Les Fonts.<sup>30</sup>

---

aquesta opció és totalment compatible amb la primera, és a dir, amb les atribucions esmentades, però, segons el meu parer, és contradictòria amb la seva adjudicació a Sagrera només del projecte a títol de participació –no sabem amb quina base–, manllevant-li la seva execució i la realització de les escultures. Així ens trobem davant d'una atribució potencialment interessant, però confosa en relació amb Guillem Sagrera. Respecte de l'obra proposada, personalment entenc que efectivament traspua aires borgonyons, però no crec que es pugui anar més enllà en la via concreta de formalitzar l'adscripció a Sagrera. Vegeu també SABATER, T., 2010, p. 293-315 per a les matisacions de l'autora respecte dels seus plantejaments inicials.

<sup>29</sup> Cal fer notar que en el document que dona fe d'aquest encàrrec, Rotllí Gautier, la grafia del nom del qual és summament variable segons les fonts, hi apareix consignat amb l'especificació del seu origen, "*terre de Normandie*". Tanmateix, s'havia situat el seu lloc de naixença a Verdun (Lorena) i a Béziers... –PALOL, P. DE, 1955, p. 44; PLA CARGOL, J., 1943, p. 136; LAVEDAN, P., 1935, p. 202; VILLANUEVA, J., 1850, p. 174; ALFONSELLO, A., 1873, p. 107–. Un aspecte important pel tema que ens interessa és la presumpta persistència dels lligams professionals entre Gautier i Sagrera, a través d'algun dels familiars d'aquest darrer, però ara no ens hi detindrem. Segons IBÁÑEZ, J., 2012, p. 23 (tot citant MIROT, L., *Paiements et quittances de travaux exécutés sous le règne de Charles VI (1380-1422)*, Bibliothèque de l'École de Chartres, 81, 1920, p. 183-304), les primeres dades professionals del mestre el situen treballant amb set companys a les obres del castell de Vire situat a la Baixa Normandia. Del catàleg de la seva activitat individualitzada quan es troba documentat a Perpinyà en relació amb treballs aparentment poc importants, a banda d'allò ja esmentat, cal citar, entre 1423 i 1432, una creu i el seu capitell davant l'església de Sant Mateu, diversos elements arquitectònics realitzats el 1424 per a l'edifici de l'Audiència i els de 1432, per encàrrec de Miquel Negre –PONSICH, P., 1953, p. 206, n. 113–. Hom li ha atribuït la imatge de sant Joan de l'edifici de la Llotja perpinyanesa i s'han detectat concomitàncies amb el seu estil en la mènsula amb la representació de sant Bartomeu d'un dels finestrals del carrer de Mercaders –SABATER, T., 2009, p. 419-420–. Gautier va arribar a ser mestre major de la catedral de Girona entre 1427 i 1430. Sembla que en aquell moment procedia de Verdun. També ho va ser de la Seu Vella de Lleida entre 1436 i 1441, any de la seva mort. Vegeu FREIXAS, P., 1983, p. 29, 339 i 352, i del mateix autor, 2003, p. 290 per a les dades relatives a Girona i com es pot deduir la possible activitat de Gautier a Narbona i tal vegada la seva presència fugaç a la seu gironina el 1380. Pel que fa a Lleida, ALONSO, G., 1976, p. 99-113. A la seu lleidatana hom li ha adjudicat diverses escultures relacionades amb la seva participació a la Porta dels Apòstols i al bancal del retaule major. Al respecte TERÉS, M. R., 1991, p. 69-72, 132-133; 2001, p. 55-102 i 2003, p. 211 i s.; FITÉ, F., 1999-2001, p. 615-669; 2001, p. 123-147 i 2003, p. 57. El mestre Carlí, germà de Rotllí, va fer la traça de la façana quatrecentista de la catedral de Barcelona (Arxiu Capitular) i una significativa carrera en els regnes hispànics. Per últim cal consignar que les eines, les mostres i els dibuixos de Gautier no van quedar en poder de la família perquè devien ser considerats propietat de l'obra i van ser lliurats a Jordi Safont pels seus administradors, perquè en aquell moment era el "regidor de la obra de la maestria de Leyda". Efectivament, Marc Safont, el seu amo, el va deixar a càrrec d'aquest temple en ser-ne nomenat mestre major després de la mort de Gautier. Un cop alliberat de l'esclavatge, Jordi Safont va ser mestre major de la Seu Vella amb totes les atribucions i per tant successor en aquest càrrec del seu amo Marc –ALONSO, G., 1976, p. 120–. Vegeu també MANOTE CLIVILLES, M. R., 2007, p. 152-158 i VALERO, J., 2010, p. 175.

<sup>30</sup> Quant a l'ubicació de la trona en el claustre de framenors, el mateix PONSICH es va remetre a ENLART, C. en els següents termes –1953, p. 200, n. 107–: "Au Moyen Âge, dit Enlart, on goûtait beaucoup les sermons en plein air dans les simetières, dans les cloîtres, sur les places publiques et il nous reste un certain nombre de chaires extérieures; toutes ne sont pas nécessairement annexés à des églises. Certaines font partie des cloîtres... (Manuel d'Archéol. Frçse. T. II, p. 874-875)".

Respecte del material, no endebades P. Ponsich va alabar en diferents ocasions la seva qualitat.<sup>31</sup> Sabem gràcies a ell i a altres estudiosos del tema que va substituir el marbre blavós de Baixes, molt utilitzat en els monuments del Rosselló anteriors al segle XV, així al Palau de la Generalitat de Perpinyà, realitzat per Marc Safont, l'autor del nucli gòtic del Palau de la Generalitat de Barcelona.<sup>32</sup>

En el contracte es va especificar que es volia una mica més gran –mig pam– que la del claustre del convent del Carme i de forma pentagonal. A títol d'anècdota cal apuntar que l'esquemàtic dibuix que hi ha al peu del document de la concòrdia no reflecteix això exactament, ja que es tracta d'un simple polígon octagonal.

La decoració de la trona havia de consistir en una traceria d'arquets amb l'escut del comanditari sobre els diferents plafons i una grossa cara d'home en el plafó inicial.

Del text del contracte hom pot deduir-ne que, estructuralment, la trona de Perpinyà era molt semblant als models més comuns de l'època i que no obeïa a una concepció massa rica des del punt de vista escultòric, si la comparem amb altres de precedents, com la de fusta policromada de la seu de Barcelona, obrada per Pere Sanglada,<sup>33</sup> o de les que es van fer posteriorment en material petri a la Seu Vella de Lleida i a la catedral de Tortosa.<sup>34</sup>

### **Dades relatives als anys immediatament posteriors a l'encàrrec de la trona de Framenors. La seva transcendència**

Poc després de formalitzar-se el contracte relatiu a l'obra acabada de presentar, es van produir alguns fets de transcendència variable per ells mateixos, que van deixar, però, el seu rastre des del punt de vista documental.

El 23 de setembre de 1410, Joan Aimeric, picapedrer d'Àger, va nomenar marmessor al nostre artista, que és esmentat en el protocol corresponent "*peyrerium civitatis maioricen. comorantem Perpiniani*".<sup>35</sup>

<sup>31</sup> PONSICH, P., 1953, p. 162-163.

<sup>32</sup> Vegeu sobre aquest arquitecte al Palau de la Generalitat de Barcelona, CARBONELL BUADES, M., 2003, p. 181-225; CONEJO DA PENA, A., 2007, p. 95-113; MANOTE CLIVILLES, M. R., 2013, 348-353.

<sup>33</sup> TERÉS, M. R., 1987, p. 51 i s. Respecte de la policromia de la trona, es va confiar en un pintor que esdevindria un dels mestres de major prestigi de la seva època, Lluís Borrassà, que va utilitzar uns materials immillorables. Sobre aquest aspecte RUÍZ QUESADA, F., 2001, p. 297-302.

<sup>34</sup> Pel que fa a la trona de Lleida: ESPAÑOL, F., 1990, p. 21-41; MANOTE CLIVILLES, M. R., 2003, p. 338-341 i CONEJO DA PENA, A., 2007, p. 172. Quant a la de Tortosa: DALMASES, N. DE i JOSÉ PITARCH, A., 1984, p. 253 i VIDAL FRANQUET, J., 2005, p. 421 i s.

<sup>35</sup> ESPAÑOL, F., 1994, p. 164, va apuntar la hipòtesi que Joan Aimeric fos el mateix personatge que va fer una Mare de Déu que es conserva en el Museu de Sabadell i que procedeix de la parroquial de Sant Feliu de la ciutat vallesana, on la va esculpir el 1421 per encàrrec de l'argenter barceloní Antoni Tries per 12 florins d'or d'Aragó. El temple va ser engrandit a principis del segle XV, concretament a partir de 1403, i quan van ser finalitzats els treballs de la nova portada duta a terme per Armand Llor, es va comptar amb l'assistència del bisbe i patriarca Francesc Climent Saperera per a solemnitzar l'acabament de l'obra. Va desaparèixer a causa d'un incendi el 1909. Un artista del mateix nom, Joan Aimeric, va fer el portal de l'església barcelonina de Sant Martí de Provençals l'any 1432, costejat per Joan Sellerer. En aquesta obra l'autora esmentada hi va veure influències de l'arquitectura sagraeria, que va justificar mitjançant els contactes esmentats entre Aimeric pare i Guillem Sagraera. Com a alternativa a aquesta proposta, va apuntar com a segona possibilitat que l'autor de les obres fos el fill homònim del mestre d'Àger, que és la hipòtesi tradicional de la historiografia i la més versemblant. Per la seva condició de marmessor, tal vegada Sagraera es va ocupar ni que fos temporalment del jove Joan Aimeric i

Aquest no és ni de bon tros l'únic exemple de com al llarg dels anys d'activitat al Rosselló, Sagrera va mantenir viu el referent de la seva terra nadiua. Per exemple, l'any següent, és a dir, el 1411, el nostre artista apareix esmentat com oriünd "*civitatis Maioricem*" en un document on consta que va fer de testimoni i de garant juntament amb Rotllí Gautier i Joan de Liho de Brussel·les en una segona concòrdia d'aprenentatge de Pere o Perrin Gelopa, llavors un jove aprenent francès que prèviament havia fugit del seu mestre, l'arquitecte i escultor valencià Pere Torregrossa.<sup>36</sup> El document conté, però, altra informació d'interès, com es veurà tot seguit.

Com ja s'ha apuntat, el tret més remarcable de l'ambient artístic que es respirava a la seu de Mallorca quan Guillem va iniciar la seva carrera, residia en la presència de mestres d'origen septentrional, lligats en algun cas per raons de naixença i d'activitat prèvia a nuclis implicats en la renovació escultòrica que va irradiar dels tallers de París en temps de Carles V de Valois (1338-1380) i dels treballs impulsats pels membres més prominents de la cort francesa, encara que no estiguessin impregnats de les novetats que s'hi enregistraven.<sup>37</sup>

Un cop a Perpinyà, novament acabem de retrobar Sagrera relacionat amb artistes procedent del nord, com el normand Gautier, quan va fer un dels seus primers treballs, sinó el primer, com a mestre independent l'any 1410.<sup>38</sup> D'una manera aparentment tan superficial com es vulgui, el veiem relacionat amb un mestre brabançó, Joan de Liho, el perfil professional del qual resta per ara indefinit, però del qual es pot dir, en relació

---

això ajudaria a explicar una certa influència sagreriana en l'obra esmentada. Vegeu al respecte GUDIOL, J., AINAUD DE LASARTE, J. i VERRIÉ, F.-P., 1947, p. 179-181; AINAUD DE LASARTE, J., 1955, p. 9 i sobretot MADURELL I MARIMON, J., 1947, p. 3-13, on també es fan constar altres obres de l'artista com ara la creu monumental de Sant Feliu de Guixols; quatre carners pel cementiri de Santa Maria del Mar per encàrrec de la confraria barcelonina de la Verge Maria i la Vera Creu, l'any 1425, i una col·laboració en la catedral de Barcelona.

<sup>36</sup> Pere Torregrossa, a qui els documents relatius a la seva activitat a València esmenten com a "mestre de obra e de ymageria", té una carrera relativament dilatada, que arriba als anys trenta del segle XV. El 1398 va actuar com a testimoni, juntament amb Jaume Esteve, del també picapedrer Pere Llobet en relació amb uns treballs efectuats en un sepulcre del claustre dels framenors de València. Després de l'afer de Perpinyà amb el seu ajudant, VALERO, J., va situar Torregrossa el 1411 treballant a la catedral de Barcelona amb Gelopa, concretament a la capella de sant Sever de claustre, on devien llavorar la clau de volta, element d'indubtable qualitat però insuficient per a determinar la filiació del seu estil i/o el del seu ajudant, com assenyala l'autor (2007, p. 234). També sobre aquests artistes VALERO, J., 2010, p. 157-178. Va rebre un encàrrec del canonge Pere d'Artés, en el qual va treballar entre 1414 i 1418. Es tractava d'una nova capella a la catedral valenciana en el lloc de la que havia estat dedicada a sant Joan Baptista, seguint el model de la capella de santa Anna. Va continuar un temps sota la mateixa advocació, passant després a estar dedicada a Santa Escolàstica. També va intervenir en obres promogudes pel govern municipal, com la coberta principal, el porxo i les finestres de la casa municipal de la ciutat del Túria -SANCHIS SIVERA, J., 1914, p. 25-26; GÓMEZ-FERRER, M., 1997-1998, p. 94; COMPANY, X., ALIAGA, J., TOLOSA, LL., FRAMIS, M., 2005, p. 472-473-. Personalment l'he documentat l'any 1414 contractant unes obres amb el juriconsult Esperandeu de Cardona, senyor de la vila de Piera des del 1411, que calia realitzar a la fortalesa de la població esmentada -MANOTE CLIVILLES, M. R., 2007, p. 153-. VALERO, J., 2010, p. 171, ha puntualitzat que el seu treball es refereix al castell de Cabrera a prop de Capellades.

<sup>37</sup> PALOU, J. M., 2007, p. 82.

<sup>38</sup> CARBONELL BUADES, M., 2007-2008, p. 76, va atorgar a la relació professional entre el normand Gautier i Sagrera una transcendència no justificada en el terreny de l'estil escultòric de Guillem. Ja em vaig pronunciar en concret sobre "l'atapeïment ornamental", que segons l'autor esmentat constituiria la lliçó obtinguda pel mallorquí a la catedral de Rouen, i que a parer meu mai seria identificable amb l'estil sagreriana a MANOTE CLIVILLES, M. R., 2009, p. 174, n. 15. Gautier, menys dotat que Sagrera com escultor, s'adscriu com ell al corrent borgonyó. Sobre la catedral francesa esmentada, THÉNARD-DUVIVIER, F., 2012, p. 33-69 i p. 291 i s..

amb els possibles referents de Sagrera, que procedia de Brussel·les, el lloc on Claus Sluter i els seus principals col·laboradors a Dijon havien treballat abans d'ocupar-se a la cort ducal de Borgonya. També amb Gelopa, el jove aprenent de Torregrossa que segons el document donat a conèixer per P. Ponsich era nadiu de la Ferté-Milon (antic ducat de le Valois, actualment Aisne a la Picardia).<sup>39</sup>

A la Ferté-Milon, com a Pierrefonds, el fill menor de Carles V, el malaguanyat príncep Lluís de França, duc d'Orleans (+1407), va aconseguir que es posés de manifest en els seus fastuosos castells fins a quin nivell es podia haver arribat sota el seu impuls quant a refinament artístic, cas d'haver regnat, en l'evolució del llenguatge escultòric desenvolupat a partir dels obradors parisencs, en els tallers que servien a les personalitats més destacades del reialme, especialment als germans de Carles V en els respectius apanatges.<sup>40</sup> En paraules d'Erlande-Brandenburg: "Louis d'Orléans, le

<sup>39</sup> PONSICH, P., 1953, p. 200. Guillem Sagrera devia ser llavors un jove mestre que rondava la trentena i Perrin Gelopa era un inquiet aprenent que comptava entre vint i vint-i-cinc anys. A banda de la suggestió que indubtablement pot despertar el seu origen, la Ferté-Milon, cal dir que Gelopa –també esmentat Jalopa, Valopa, Calopa...– va fer una llarga carrera en els regnes hispànics, car es pot resseguir la seva activitat en altres indrets de Catalunya i a terres d'Aragó, Navarra, i Castella, sovint com un secundari avantatjat al costat de Torregrossa, Lome i Ysambart, fins arribar probablement al cim de la seva carrera individual a Toledo, al servei de la totpoderosa família dels Luna. No sembla que retornés al seu país, com tants altres artistes forans que apareixen en el text, qüestió aquesta sobre la qual es poden deduir diferents qüestions, entre les quals que tal vegada la competència en terres de Flandes i de França era tan alta, que els acabava expulsant d'aquells territoris que enregistraven una certa superpoblació artística. Òbviament hom ha volgut suposar que Gelopa va efectuar el seu aprenentatge previ al castell de Lluís d'Orleans a la Ferté-Milon. Precisament hom ha situat Ysambart, un dels mestres amb qui va treballar posteriorment, en les obres del castell del mateix príncep a Pierrefonds el 1399. Vegeu sobre Gelopa, entre altres, YUSTE GALÁN, A. M., 2004, p. 291-300; SOUZA, J. C. i GARCÍA FLORES, A., 2009, p. 43-76; VALERO, J., 2010, p. 157-178; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., 2011, p. 28 i s. i 2012, p. 15, 17 i s.

<sup>40</sup> Per a l'anàlisi de la política militar de Lluís d'Orleans amb les fortificacions en la zona del Valois i a d'altres possessions, així com per a les característiques innovadores dels castells de La Ferté-Milon i Pierrefonds des del punt de vista de l'arquitectura militar, MESQUI, J., 1977, p. 109-149, especialment les p. 136-138 en relació amb els camins de ronda dobles i continus, un d'ells amb matacans i l'altre a la base dels murs cortina, que tanmateix es van introduir abans a Vincennes i a la Bastille Saint-Antoine de París. Els nombrosos punts en comú d'ambdues fortificacions, refetes enterament per Lluís entre 1392 i 1404, però sembla que inacabades en produir-se el seu assassinat el 1407, han fet pensar en un mateix arquitecte, que potser no seria necessàriament el constructor general del duc, Jean Aubelet, autor de certes obres al castell de Coucy, a la baronia del mateix nom, que Lluís de França va comprar el 1400. En aquest sentit, algun autor ha tret a col·locació els noms de Raymond du Temple a Pierrefonds i de Jean Le Noir, que va fer certs treballs al mateix castell entre 1397 i 1399 i que és prou conegut com a il·luminador. En relació amb el mateix edifici, hom ha fet esment així mateix de Robert Fouchier i Pierre Lenoir. Respecte de la participació de Jean Ysambart a Pierrefonds, ja m'hi he referit a la nota anterior. De les restes escultòriques gòtiques conservades en aquests indrets malgrat la seva destrucció/alteració generals cal destacar la decoració de la Ferté-Milon situada a les dues torres en esperó que flanquegen l'entrada i també damunt la porta, amb una interessant representació de la Coronació de la Verge atribuïda a Jean de Lieja. A Pierrefonds es troba una Anunciació, amb la mateixa ubicació sobre la porta, pitjor conservada car la figura de l'àngel sembla una refecció moderna. Segons MESQUI, J., 1977, p. 119-120, amb aquests castells en concret: "... (el duc d'Orleans) il a songé à son "image de marque"... il fit construire deux châteaux prestigieux (a prop de París), magnifiques symboles de puissance pour ses contemporains... Louis d'Orléans avait vraisemblablement l'intention d'en faire des résidences secondaires, comme en témoigne le luxe déployé dans l'architecture... Il ne faut donc pas voir dans ces deux châteaux les clefs d'un système défensif, mais la manifestation de l'orgueil et de l'ambition démesurés du personnage que fut Louis d'Orléans". De vegades la importància del confort i el luxe d'aquestes construccions es contradeia clamorosament amb l'estricta funcionalitat defensiva, com per exemple per l'abundància d'amplis finestrals en detriment de

prince somptueux qu'une fin tragique a empêché de donner toute sa mesure, et qui avait manifesté, dès son plus jeune âge, un intérêt très vif pour l'art".<sup>41</sup>

### **Guillem Sagrera, arquitecte en cap de les obres del bisbat d'Elna.**

#### **La reparació del campanar de la catedral d'Elna i el mestratge de les obres de Sant Joan el Nou de Perpinyà**

Després de la trona dels framenors de Perpinyà, la següent dada professional de Guillem Sagrera al Rosselló es va iniciar la primavera de 1415, concretament el mes d'abril, quan va anar a veure l'obra de reparació del campanar de la vella catedral d'Elna, que s'havia de fer, i s'estén fins el maig de 1416.



**Campanar d'Elna.**

---

les espitlleres entre altres aspectes. Per tant, es consideren bàsicament fortificacions dissuasòries, freqüents en el període 1350-1450 i paradigmàtiques de la mentalitat d'aquest príncep francès.

<sup>41</sup> ERLANDE-BRANDENBURG, A., 1972, p. 341. ALEXANDRE, A., 2004, p. 126 i s., va posar de relleu el paper de comanditari assumit per Lluís de França, com si es tractés del rei, davant dels problemes de salut que minvaven la capacitat del seu germà Carles VI. En aquest aspecte va adoptar sovint un paper continuista respecte de l'art promogut pel seu pare i va comptar amb els artistes que havien gaudit de la confiança de Carles V, com l'arquitecte Raymond du Temple i tal vegada Jean de Lieja, al qual s'ha atribuït el relleu de la Coronació de la Verge a l'entrada del castell de la Ferté-Milon, com ja s'ha dit. Tot i així, les característiques d'algunes de les seves promocions permeten entreveure la seva sensibilitat personal, què s'ha estimat exquisida en un context general del més alt nivell. Proporciona una interessant comparativa de l'escultura decorativa dels castells de Lluís d'Orleans i de la Sainte-Chapelle de Vincennes HEINRICHS-SCHREIBER, U., 1992, p. 106 i s.

Aquest treball va consistir en la consolidació de les voltes i el reforç del basament. Hi ha anotacions sobre les compres de planxes de plom i de barres de ferro, de les bigues i el lloguer de les besties necessàries (mules i rossins), etc. Novament, com al primer dels treballs esmentats, la trona dels franciscans, el material petri utilitzat procedia de Les Fonts, l'excel·lència del qual ja ha estat indicada.

Després d'aquests preliminars, l'arrencada dels treballs cal situar-la el 6 de maig amb Sagrera, Guillem Cabeu i Miquel Prats de Baixes, els seus macips, i també Alfons Boer i Joan Riera. Les tasques dutes a terme els primers dies van ser sobretot apuntalar el campanar amb bigues.

Cal suposar que mentrestant Sagrera devia estar ocupat en altres feines a Perpinyà ja que la major part del temps es traslladava discontinuament a Elna des de la capital del Rosselló, on sembla que acostumava a pernoctar, mentre que els seus operaris potser romanien a peu d'obra, almenys en determinades fases de la construcció.<sup>42</sup>

Hom ha fet notar que la solució en talús emprada externament en el basament de la torre va ser inspirada pel Castell de Bellver, que Sagrera coneixia des de nen. Potser la podia haver observat també a París, a Vincennes o a Passy-en-Valois i a d'altres construccions de França, i en tot cas la va utilitzar de nou de forma esplèndida en els escarpats de les torres del Castell Nou napolità.<sup>43</sup> D'una manera gràcil, subtil i continguda també la va aplicar a la Llotja mallorquina.

<sup>42</sup> PONSICH, P., 1953, p. 197, n. 101. Els col·laboradors de Sagrera que s'esmenten explícitament a la documentació publicada *in extenso* per PONSICH són els seus macips Guillem Cabeu i Miquel Prats de Baixes, que deu ser el topogràfic relatiu a les pedreres de marbre en ús a Perpinyà en el s. XIV, material al qual ja he fet al·lusió. Dona també la referència de la restant documentació, on es constata la presència d'altres noms i la desaparició intermitent d'alguns. Segons IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., 2011, p. 29 i s. i 2012, p. 20, a partir de DOMENGE, J., 2009, p. 80 i s., també hi van col·laborar Guillaumí Clemens, Francesc Safont, Pere Guarcelli, Joan Vull, a més de Vicenç Huiart o Oiart: "...la riparazione del campanile della cattedrale di Elna, nel 1415, in occasione della quale (Sagrera) poté probabilmente collaborare con Guillaumí Clemens... e con Vicenç Oiart". Diria que més aviat aquests personatges van col·laborar amb Sagrera, ja que n'era el mestre. Però a més hi ha altres noms: com Joan Riera, que ocasionalment és qualificat de mestre, Alfons Boer, Jordi Costa, en Ribera, Lluís Pampa, Bernat Torrents, Alfons Rodó que feia el morter, etc... Vicenç Huiart havia treballat prèviament, entre 1413 i 1414, amb Jean Lome de Tournai, que es trobava al servei de Carles III de Navarra. Respecte d'aquesta col·laboració, JANKE, R. S., 1977, p. 38-40, 205. Després d'aquests treballs a Elna, seguint IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., 2011, p. 30; 2012, p. 28 i s., Huiart, igual que Pere Gelopa, es va posar a les ordres d'Ysambart a l'Aragó –Seo de Saragossa i Col·legial de Daroca–. El mateix autor dedueix, crec que excessivament, que les relacions entre Lome i Sagrera devien ser estretes i bidireccionals a partir de la suposició que tots dos, Huiart i Gelopa, van treballar amb els dos mestres. De fet és el cas de Huiart, però no el de Gelopa, que no consta en cap moment com a col·laborador de Sagrera i que sabem estava al servei de Pere Torregrossa quan va entrar en contacte amb el mestre mallorquí, tot i que temporalment n'havia fugit. A més IBÁÑEZ FERNÁNDEZ proposa la identificació de Lome amb el Jehannin de Honet, a les ordres de Claus Sluter a la façana de la Cartoixa de Champmol el 1397, amb una argumentació poc sòlida al meu parer –2012, p. 29-30; 2011, p. 30-31–: "Questo dato risulta assolutamente plausibile se si tiene presente il caso di altri professionisti, come Francesc Marata" –vegeu la n. 6–. L'argument d'una situació anàloga a la de Marata –que no és sinó una proposta interessant, però no confirmada per l'anàlisi estilística– és molt més especulatiu i ple d'incerteses que l'estil escultòric propi del mestre Lome, que, com el de Guillem Sagrera, és de clara filiació borgonyona i parla per ell mateix, tingués o no vinculació directa amb Claus Sluter i existís o no una relació mútua entre Lome i Sagrera, que personalment no veig justificada encara.

<sup>43</sup> ALOMAR, G., 1970, p. 93, peu de la fotografia núm. 40. Cal parar atenció en les extraordinàries proporcions del talús de la torre sud-oest del castell de Lluís d'Orleans a Passy-en-Valois. Vegeu MESQUI, J., 1977, p. 126, fotografia 14.



Tot i el caràcter de simple reparació d'aquest encàrrec, la seva significació última podria ser superior a allò que aparenta, ja que posa de manifest els lligams professionals de Guillem amb el bisbat d'Elna, com a mínim des de 1415, any en el qual podria haver estat nomenat també mestre major de Sant Joan el Nou de Perpinyà. No tenim indicis fefaents d'aquest nomenament fins un any més tard, mitjançant fonts que no s'hi refereixen directament, sinó que es relacionen amb la participació de Sagrera en el cèlebre sínode d'arquitectes de Girona de 1416, convocat per a decidir sobre la prossecció de les obres de la catedral d'aquesta ciutat. Malauradament les fonts documentals del temple de Sant Joan no revelen en cap cas la identitat del seu arquitecte en cap durant aquest període.

Cal situar en els inicis del segle XIV, concretament en temps del bisbe Ramon (1311-1312), la decisió de modernitzar i engrandir la catedral d'Elna, addicionant-hi un vast presbiteri nou, dotat de deambulatori i de set capelles radials de planta pentagonal, com ja s'ha indicat a propòsit de Pere de Santjoan.<sup>44</sup> En els anys immediatament posteriors es va mirar de motivar als fidels per a que hi aportessin almoines i donacions, tot posant-se de manifest la insuficiència de les rendes de la catedral i l'escassetat de recursos que es patia. La situació de precarietat es va agreujar quan, en temps del bisbe Berenguer d'Argilaguers, es va decidir construir la nova col·legial de Sant Joan de Perpinyà.<sup>45</sup>

Sant Joan el Vell resultava clarament insuficient des que a partir de la creació del Regne Privatiu de Mallorca el 1276, Perpinyà va assolir una importància creixent gràcies a la indústria tèxtil, al comerç i a les funcions inherents a la seva condició de capital de la zona continental del nou reialme.<sup>46</sup>

La decisió d'erigir l'església nova s'ha d'atribuir al bisbe Ramon de Costa (1289-1310). El projecte va ser reprès i impulsat per Berenguer d'Argilaguers, amb la concessió d'indulgències als qui hi treballessin. El 1323, el rei Sanxo de Mallorca va adscriure a l'obra l'import de les multes per un seguit d'infraccions i així va ser possible expropiar i demolir les cases afectades i fer els profunds fonaments en el solar, que era un terreny de sorra i argila.

Successivament, al llarg dels bisbats de Ramon d'Escales (1377-1386), Jeroni d'Ocon (1410-1425) i Galceran Albert (1431-1453), l'obra va ser afavorida i impulsada. Intermitentment, però, alguns prelats menys diligents o més distanciats de la diòcesi i d'aquest projecte la van deixar decaure.

A finals del segle XIV i començaments del XV, ja hem vist que no va acabar bé la intervenció de Pere de Sant Joan a la capçalera d'Elna. Des de 1408, l'obra, mancada de recursos, va contractar préstecs amb enormes interessos, impossibles de satisfer, motiu pel qual els treballs van cessar, llevades potser les reparacions importants, com la que va efectuar Sagrera el 1415. Mentrestant es dirigien tots els esforços envers Sant Joan el Nou, on finalment els bisbes van acabar per establir-hi la seva catedral.<sup>47</sup>

<sup>44</sup> DURLIAT, M., 1964, p. 119, va apuntar que el pla de conjunt del presbiteri reproduïa amb prou fidelitat el de l'abadia de Valmagne, bastant pròxim en el temps.

<sup>45</sup> PONSICH, P., 1953, p. 139, n. 5; DURLIAT, M., 1964, p. 120.

<sup>46</sup> POISSON, O., 2002, p.59, va comentar la gran amplitud de les reformes urbanístiques i l'empenta constructiva de la ciutat en aquesta època.

<sup>47</sup> DURLIAT, M., 1964, p. 121: "Des del començament del segle XIV, els bisbes d'Elna no concedien a llur antiga catedral romànica, fosca i inconfortable, més que una atenció discreta... Reclamaven el traspàs de la seva seu a aquesta església i ja repartien llur residència entre Elna,

El 27 d'abril de l'any 1324 el rei Sanxo i el bisbe Berenguer Batle van posar la primera i la segona pedra respectivament de la nova edificació de Sant Joan, adossada per la banda sud a la col·legial preexistent, i concebuda amb tres naus i capelles laterals, amb absis de tres capelles.<sup>48</sup> Durant el segon quart del segle XIV es devia aixecar parcialment la capçalera, però els esdeveniments polítics que van culminar amb la fi del Regne Privatiu de Mallorca, el flagel de la pesta negra i les dificultats econòmiques van imposar un obligat relinquir, que no es va poder superar fins a la centúria següent, gràcies a la ferma decisió del bisbe Galceran Albert.

Certes aportacions havien estat providencials econòmicament en alguns moments difícils, com un donatiu de la reina de Nàpols, Sanxa, germana del rei de Mallorca, de 175 florins d'or, l'any 1340, que van ser emprats en els treballs de l'absidiola meridional o capella de Santa Maria o Nostra Senyora de la Magrana –significativament la fruita que simbolitza la fecunditat–, enterament construïda amb marbre de Baixes.<sup>49</sup>

Força intenses van ser les actuacions del bisbe Ramon d'Escales, igualment encaminades a recaptar diners, com la concessió d'indulgències i l'atribució a la fàbrica de Sant Joan de les rendes vacants a tota la diòcesi durant un període de vuit anys. L'infant Joan, al seu torn, va augmentar en 100 sous la multa contra els individus nascuts a Perpinyà, que abandonaven la ciutat o que no hi residien. Aquest suplement va ser destinat per meitats a l'obra de la muralla i a la de Sant Joan.

Durant la prelatura de Jeroni d'Ocon, quan Guillem Sagrera apareix a la documentació sobre la consulta d'arquitectes de Girona l'any 1416 com a "*magister operi sive fabricae Ecclesiae Sancti Johannis Perpinian*", no sabem exactament en quina fase de construcció es trobava l'edifici. Tanmateix, de l'acurada anàlisi dels materials efectuada per Pierre Ponsich i de l'abandó del marbre blavós de Baixes, constatat per aquest autor en les construccions rosselloneses a partir del segle XV, s'han pogut deduir les parts construïdes de la capçalera, la confirmació de la brusca i complerta paralització de les obres a meitats del segle precedent i el fet que el projecte inicial contemplés un edifici més ample que el conservat actualment.

Com ha estat dit, cal situar devers 1433, durant el bisbat del perpinyanès Galceran Albert, el canvi de forma i de dimensions de Sant Joan el Nou respecte del projecte original, que tantes dificultats tenia per a tirar endavant.<sup>50</sup> La nova orientació s'ha

---

la ciutat decaiguda, i Perpinyà, la ciutat en expansió". POISSON, O., 2002, p. 60: "Saint-Jean... était *de facto* sinon *de jure* la cathédrale du Roussillon".

<sup>48</sup> PONSICH, P., 1953, p. 140 i s.; DURLIAT, M., 1964, p. 122 i 126: "No ha estat possible fins ara identificar amb certesa els arquitectes que aixecaren els plans successivament seguits en la construcció de la catedral de Perpinyà. De vegades s'ha pensat que el primer havia estat Jaume de Faveran, arquitecte de les catedrals de Narbona i de Girona, la presència del qual ha estat assenyalada a Perpinyà poc temps després de la col·locació de la primera pedra de l'edifici". Va argumentar a favor d'aquesta possibilitat FREIGANG, C., 1989, p. 199, entre d'altres.

<sup>49</sup> PONSICH, P., 1953, p. 143.

<sup>50</sup> Cal tenir present que durant la prelatura del bisbe d'Ocon, Galceran Albert havia estat administrador de la diòcesi d'Elna i és probable que llavors conegués Sagrera, abans per tant d'haver estat bisbe de Mallorca, comptant amb que el nostre artista era des de 1415 mestre de les obres del bisbat d'Elna. Quan Sagrera ja es trobava a la seva illa, Albert, bisbe d'Elna entre 1431 i 1453, va ser designat bisbe de Mallorca l'any 1426 per Pere de Foix, cardenal llegat que es va traslladar als territoris de la Corona d'Aragó amb poders generals per a designar bisbes i amb la missió de pactar i gestionar l'abdicació de Climent VIII, successor de Benet XIII. Sotmès Climent directament al papa Martí V, aquest darrer, desconeixent potser el nomenament de Galceran Albert per part de Foix, va nomenar bisbe de Mallorca al que havia estat pontífex sota el nom de Clement VIII, Gil Sánchez Muñoz, l'any 1429. Per tant la seu mallorquina es va trobar en una delicada situació ja que li havien adscrit dos prelats de prestigi, ambdós amb

interpretat com una decisió coratjosa i realista, car es va passar d'un edifici concebut a tres naus a una única nau, de proporcions grandioses, però construïda amb menys diners, "en simple maçonnerie de galets et de briques, avec des murs réduits en épaisseur de plus du tiers par rapport à ceux du XIVe siècle", en paraules de Pierre Ponsich.<sup>51</sup>

Gràcies a l'energia i personalitat d'aquest prelat es va aconseguir en vint anys aixecar els murs perimetrals i els contraforts i cobrir el transsepte, pel fet d'orientar l'obra cap a una solució possibilista i digna.

Més enllà de les vicissituds del temple, van ser doncs els bisbats de Jeroni d'Ocon i de Galceran Albert els que van tenir una major incidència en la carrera del nostre artista.

Durant el primer, Sagrera va exercir com arquitecte en cap, segons ens revela la documentació gironina. Durant el segon, hom ha volgut veure la intervenció de Guillem en la decisió del canvi de forma, hipòtesi que no deixa de ser versemblant i discutible alhora, ja que cal tenir present, d'una banda, el trasllat de l'artista a Mallorca cap a l'any 1420 i la seva sobreocupació en aquesta etapa.<sup>52</sup> Hi ha, d'altra banda, innegables arguments a favor que examinarem més endavant.

Hom considera l'aragonès Jeroni d'Ocon un dels prelats impulsors de l'obra de Sant Joan, com ja s'ha dit. En tot cas, la seva actuació va ser posterior a 1414, any en el qual va arribar a la seva diòcesi, tot i ser-ne titular des de 1410. Durant el seu mandat, va fer demolir la capella dedicada a Sant Benet de Sant Joan el Vell i reedificar-ne una altra amb la mateixa dedicació a l'extrem del transsepte nord, entre 1420 i 1425. En aparèixer juxtaposada a l'absidiola de Sant Pere quedava ubicada entre els dos temples dedicats a Sant Joan, el Vell i el Nou.

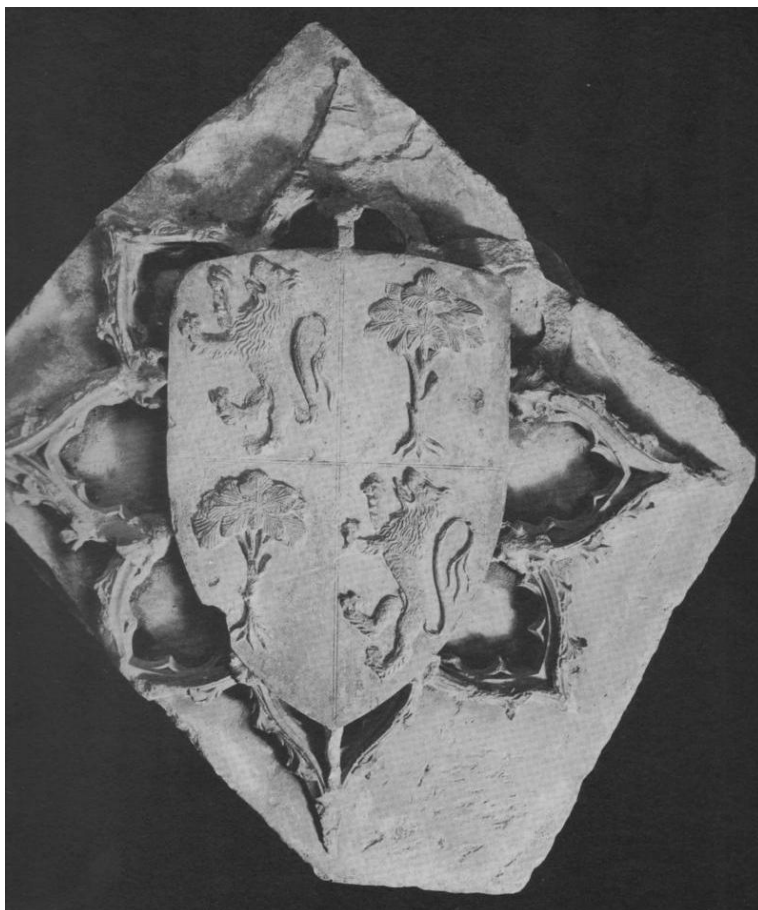
Sembla que l'enderroc de la primitiva capella del segle XII es justificava per la necessitat de construir la nau lateral del costat septentrional a Sant Joan el Nou, atès que el bisbe d'Ocon evidentment no s'havia plantejat sinó continuar les obres com estaven previstes, és a dir, a tres naus.

---

nomenament legítim. Davant d'aquest conflicte, Galceran, que va comptar amb el recolzament del rei d'Aragó, no va fer cas de l'anul·lació de la seva designació, feta pel papa el 10 de gener de 1430. Finalment en temps del papa Eugeni IV, el conflicte es va resoldre concedint a Galceran la seu d'Elna, el 6 d'agost de 1430, mentre Gil Muñoz va ser ratificat a Mallorca. Vegeu al respecte VICH I SALOM, J., 1955, p. 394.

<sup>51</sup> PONSICH, P., 1953, p. 172 i 145 i s. També DURLIAT, M., 1964, p. 124. El canvi de forma de Sant Joan va comportar una nova cerimònia solemne per posar la primera pedra, que es va malmetre, però de la qual en serva memòria un registre de la confraria de sant Blai, associació que recollia els fons dedicats a l'obra. El resultat subsegüent al canvi de forma va provocar en LAVEDAN, P., 1935, p. 114 el següent comentari: "Ce sont comme deux églises accolés l'une à l'autre". L'amplada màxima de la nau és de 23 m i de 18,35 m entre els contraforts. Té una alçada de 36 m i 60 de llargada.

<sup>52</sup> PONSICH, P., 1953, p. 196 i s.; DURLIAT, M., 1964, p. 126, va titllar de simple hipòtesi la proposta de PONSICH relativa a Sagrera, és a dir, no s'hi mostrava gaire convençut.



**Escut del bisbe Jeroni d'Ocon procedent de Sant Joan el Vell de Perpinyà.**

Demolida fa segles, és impossible judicar a través de les seves característiques la més que probable intervenció de Sagrera en l'execució d'aquesta capella nova de sant Benet a Sant Joan el Vell, en virtut del càrrec d'arquitecte en cap de les obres de Sant Joan el Nou, que ocupava el 1416 i que llavors tal vegada encara ostentava, càrrec que, basant-nos en les obres de reparació a Elna, crec que cal suposar extensiu a les obres del bisbat, durant aquells anys, com ja he dit.

La presumpta clau de volta amb l'escut del bisbe, ja esmentada, n'és l'únic element subsistent, car la capella va desaparèixer el segle XVIII.<sup>53</sup> Tot i tractar-se d'una peça llavorada amb innegable finor, no ens proporciona elements de judici suficients de cara a la definició del catàleg del mestre, ni en l'àmbit escultòric, ni en l'arquitectònic.<sup>54</sup>

<sup>53</sup> Segons, POISSON, O., 2002, p.61, peu de la imatge núm. 3, no es coneix el parador actual d'aquesta peça, que tanmateix sembla haver estat un temps almenys al Musée J. Rigaud de Perpinyà.

<sup>54</sup> PONSICH, P., 1953, p.145, 157 i 168 per a tot allò que fa referència a Jeroni d'Ocon i a la capella de sant Benet. Sobre la presumpta clau de volta va especificar a la p. 199, n. 106, que no es tracta d'una clau, sinó que la peça es devia trobar damunt la porta. TERÉS, M. R., ha fet notar que la decoració dels escuts del monument funerari de Berenguer de Barutell a la Seu Vella de Lleida, encaixats en una motllura vuitavada estrellada d'arquets conopials, inscrita en una altra de quadrangular amb arcuacions trilobades, es pot relacionar amb la decoració del senyal heràldic del bisbe d'Ocon (1991, p. 219, n. 35). L'obra lleidatana va ser encomanada a Rotllí Gautier, aleshores mestre major de la Seu Vella. Entre els seus ajudants hi figurava Joan Sagrera,

Cas que s'accepti la hipòtesi que Guillem Sagrera va mantenir el càrrec de mestre de les obres promogudes a Perpinyà pel bisbat d'Elna quan es va traslladar a Mallorca cap a 1420, o bé que va ser nomenat novament cap a 1433 adquireixen versemblança altres atribucions que se li han fet a partir de l'inestimable estudi sobre Sant Joan el Nou de Pierre Ponsich.

Em refereixo concretament a la seva possible responsabilitat en la decisió que es va prendre l'any esmentat de continuar la construcció amb un canvi de forma respecte del projecte inicial i a l'execució de la coberta de la sala capitular, que cal situar a l'entorn del període 1433-1447.<sup>55</sup> Són, però, els anys durant els quals el nostre artista es trobava plenament actiu a Mallorca, treballant simultàniament a la catedral, probablement des de 1420, per a la ciutat durant diferents moments, a la Llotja, des de 1420-1421, a més de fer algun altre treball més o menys escadusser, a distàncies considerables, així la seva breu incursió en l'obra del claustre de la catedral de Barcelona l'any 1432.<sup>56</sup>

També s'ha de tenir present que l'any final d'aquest període, que ateny la construcció de la sala capitular de Perpinyà, s'apropa al moment de la seva marxa devers Nàpols el 1447.<sup>57</sup>

El fet d'aital simultaneïtat de tasques no és fàcil d'assimilar. Com ja s'ha dit, és obligat suposar que Guillem va haver de comptar amb una infraestructura organitzada molt sòlidament amb equips de col·laboradors en totes les obres. En la coordinació d'aquests equips potser hi van jugar un paper important els membres de la seva família, fent les funcions de quadres intermedis, per tal d'assegurar el seguiment precís i constant dels treballs en un clima de confiança i de la imprescindible compenetració entre l'arquitecte que els projectava i els operaris que els havien d'executar dia a dia.

També a Mallorca i a Nàpols, membres del clan Sagrera van treballar sovint com a col·laboradors del mestre. Per a les obres rosselloneses, hom ha suposat que tal vegada va ser Rotllí Gautier, el company dels afers inicials, qui va jugar aquest paper, tot i que els documents no s'hi refereixen. És clar que reforça la hipòtesi d'una llarga col·laboració entre Gautier i els Sagrera el fet que Joan Sagrera va col·laborar a les ordres del normand a Lleida. Com s'ha apuntat, hom el suposa membre d'aquest llinatge, en concret cosí de Guillem a parer meu, més que no pas el seu fill. A més de treballar a Lleida i València, va ser un dels col·laboradors més pròxims del mestre

---

segurament cosí de Guillem Sagrera, més que no pas fill seu com s'ha proposat. La forma d'aquest emmarcament heràldic no és, però, singular, car amb arquets conopials més o menys aguts es retroba fàcilment. Per exemple, al MNAC es conserva una petita làpida de marbre, força malmesa però bella i harmònica (MNAC/MAC 14026), de procedència desconeguda amb aquesta mateixa decoració.

<sup>55</sup> PONSICH, P., 1953, p. 203, n. 111: "Quant à l'ancienne Salle Capitulaire ou Vestiaire... ce n'est plus, à partir du XVIIe s. que *la sacristia major*"

<sup>56</sup> VALERO, J., 1993, p. 39. Atesa la curta durada dels treballs a Barcelona –uns dies dels mesos de gener, febrer i març– i el caràcter aparentment poc qualificat de la feina, car li reportava 4 sous de jornal i prou, crec que cal interpretar-ho com un intent aparentment fallit de prospecció de nous projectes, perquè si ens fixem en allò que passava en el treball de la Llotja de Palma s'observa que l'artista s'anava immergint progressivament en una situació financera cada cop més compromesa, que li devia suscitar la natural temença. MANOTE CLIVILLES, M. R., 1994, p. 411 i s.

<sup>57</sup> Ja he referit que el nostre artista i la seva primera esposa van vendre el 1420 la casa familiar de Jaumina Tura. La venda s'ha interpretat com un indicatiu de la immediatesa del trasllat de Guillem i la seva família a Mallorca. La notícia va ser publicada per PONSICH, P., que, tanmateix, no va valorar aquest trasllat de Sagrera a Mallorca, com a decisoriu per a descartar la continuïtat laboral del mestre al Rosselló –1953, p. 213–.

mallorquí a Nàpols i el seu successor en l'obra de la Gran Sala del Castell Nou, a la mort de Guillem el 1454, juntament amb el fill Jaume Sagra i altres arquitectes.

La dada relativa a la presència d'ambdós, Guillem i Gautier, al claustre de la catedral de Barcelona, en el mateix any però no en les mateixes dates, qüestionada per raons poc substancials, suposa un reforç més per a aquesta suposada col·laboració perllongada en el temps.<sup>58</sup>

L'argumentació aportada per P. Ponsich per a defensar les atribucions esmentades ha estat seguida per pràcticament la totalitat de la crítica i es basa en dues qüestions: primer, el contacte personal i directe que es va produir segurament a Elna i sens dubte a Palma entre Guillem Sagra i el bisbe Galceran Albert, quan aquest darrer va ser, primer, administrador de la diòcesi rossellonesa sota la prelatura de Jeroni d'Ocon i, després, en accedir a la titularitat de la diòcesi mallorquina el 1426.<sup>59</sup>

El segon argument està fonamentat en allò que implica la decisió en ella mateixa. A Perpinyà es va apostar per la nau única per raons econòmiques i, a partir de l'abordatge dels problemes financers, es va obrir pas un determinat concepte de l'espai, ampli, net i sense entrebancs, totalment concordant d'una banda amb el tractament espacial que palesen les obres de Sagra i d'altra amb el vot que el mestre mallorquí va emetre a la consulta d'una obra de tanta significació com la catedral de Girona el 1416, disset anys abans, per tant.<sup>60</sup>

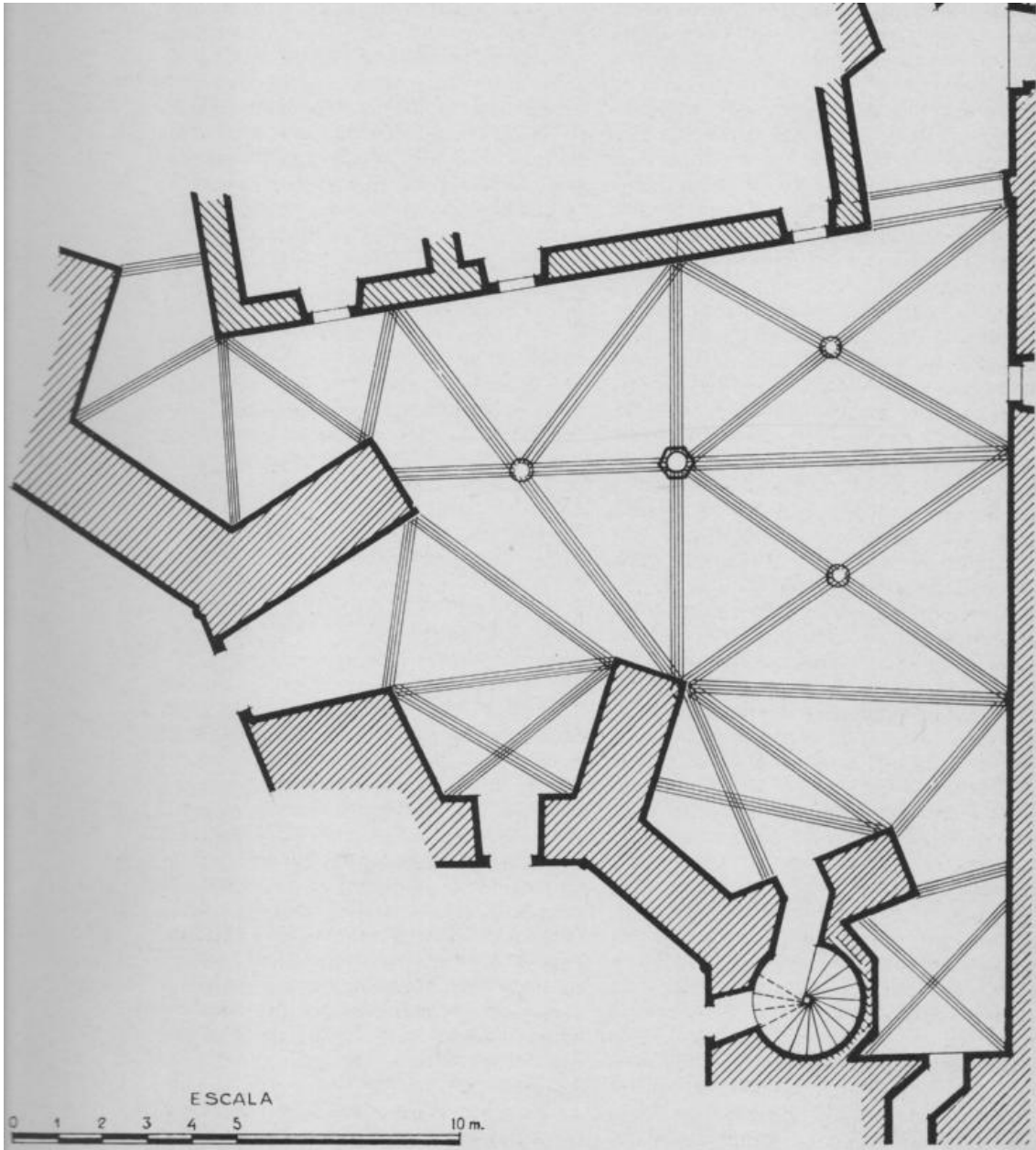
Efectivament, a la consulta esmentada Sagra es va pronunciar sense vacil·lacions o reserves a favor que es prosseguís la catedral amb nau única, com veurem tot seguit. Les àmplies proporcions de la nau de Perpinyà i la seva expressa nuesa d'elements decoratius no contradiuen en res l'atribució de Ponsich, ans al contrari.<sup>61</sup>

<sup>58</sup> PONSICH, P., 1953, p. 206, n. 113: "Nous perdons ensuite la trace de ce maître d'oeuvres qui, au cas où sa carrière se serait poursuivie à Perpignan, pourrait –tout au moins-avoir servi, sur place, de second à Sagra". Posteriorment sí hem sabut de la continuïtat de la carrera de Gautier fora del Rosselló. De moment, no entenc que tingui la mateixa significació que en el cas de Gautier respecte dels lligams amb Sagra, la presència del cerveri Pere de Valldebrera al claustre de la catedral de Barcelona els mesos de juny i juliol de 1431. Aquesta relativa coincidència i el fet d'arribar a ser el mestre major de Sant Joan de Perpinyà en una data força allunyada, el 1469, no sembla encara suficient per extreure'n gaires conseqüències. POISSON, O., 2002, p. 61; ESPAÑOL, F., 1994, p. 162-164. En canvi sí podria ser considerat ara Pere Autor, artífex ben apreciat per Sagra, del qual es coneix l'existència quan el mestre treballava a Mallorca, però que probablement podria haver estat reclutat per Sagra durant l'etapa rossellonesa. Sobre Autor, quan va escapar del servei a Guillem, LLOMPART, G., 1973, p. 100.

<sup>59</sup> Durant els tres anys que Galceran Albert va ser bisbe de Mallorca entre 1426 i 1429, les obres de la seu mallorquina eren prosseguides sota la direcció de Guillem Sagra i el mutu coneixement d'ambdós personatges es pot donar per segur, en aquest cas. PONSICH, P., 1953, p. 201, va apuntar que Sagra devia ser nomenat de nou mestre d'obres de Sant Joan precisament pel bisbe Albert, cas que hagués cessat el 1420.

<sup>60</sup> POISSON, O., 2002, p. 62 va invocar la mateixa essència del gòtic meridional i l'entorn geogràfic concret de què parlem, ben poblat d'exemples importants d'esglésies de nau única, com les dels mendicants, predicadors i carmelites. ERLANDE-BRANDENBURG, A., 1992, p. 134: "Cataluña sigue vinculada a las investigaciones espaciales, llevándolas al extremo. Las catedrales de Perpiñán y Gerona, iniciadas en la época precedente, dan fe de la importancia que los arquitectos conceden a esta noción".

<sup>61</sup> PONSICH, P., 1953, p. 201-202.



**Guillem Sagrera. Planta de la Sala Capitular de Sant Joan el Nou de Perpinyà.**



**Guillem Sagrera. Sala Capitular de Sant Joan el Nou de Perpinyà.**

A judici del notable historiador i arqueòleg rossellonès, la sala capitular de Sant Joan el Nou ens mostra de forma més palesa encara la "marque de Guillem Sagrera".

Aquesta construcció s'havia ubicat entre el claustre i la capçalera de la nova església en el segle XIV, època en la qual tenia una simple coberta de fusta. Presentava una dificultat addicional a les de la mateixa forma triangular i de la seva amplitud, que es devia evidenciar quan es va prendre la decisió de cobrir-la amb una volta de pedra pels volts de 1433. Damunt del costat més llarg del triangle recauen els contraforts de la capçalera de l'església que la limita, amb tot un seguit de volums entrants i sortints corresponents a l'absis principal i a l'absidiola de la capella de la Magrana, conferint-li una incòmoda irregularitat.

La lògica de la solució emprada per a aconseguir-ne la regularització, el refinament de l'estereotomia i la habilitat en la disposició i dimensions dels arcs que configuren la xarxa bàsica de la volta són els trets més admirables d'aquesta presumpta creació sagreriana.



Com va dir Ponsich en el seu moment, l'arquitecte va saber treure un partit sorprenent d'aquesta disposició estranya i va aconseguir una veritable obra mestra d'elegància i harmonia. Hi contribueixen la supressió d'arcs formers, capitells i culs de llàntia, car les nervadures s'insereixen gairebé sempre directament en el pilar central i en els murs, on s'entreguen sota la forma de fines arestes que no depassen 1 o 2 mm en la part final.



Les tres claus de volta, disposades a diferents alçades, ostenten esculpides les armes del temple: la representació de sant Joan sobre un camper amb els pals d'Aragó.

Sagrera va crear un bell efecte que retrobarem a la Llotja de Palma, el d'una palmera molt esvelta, amb la particularitat que en aquest cas sembla que les seves branques s'inclinen cap a un dels costats. Segons Ponsich: "Dans cette magistrale solution d'un problème ardu, dans cette hardiesse logique, cette maîtrise souveraine de l'ogive, dans cette audacieuse simplification et pourtant cette recherche de l'effet, en un mot dans cette virtuosité et cette sobriété classique, nous ne pouvons pas ne pas reconnaître la manière du maître de Palma de Majorque. C'est à Guillem Sagrera que nous attribuons la couverture de la Salle Capitulaire de Perpignan, entre les années 1433 et 1447".<sup>62</sup>

### **Guillem Sagrera i la consulta de la catedral de Girona de 1416**

El cèlebre congrés d'arquitectes celebrat a Girona l'any 1416, quan era mestre major de la seu Guillem Bofill<sup>63</sup> i titular de la diòcesis el bisbe Dalmau de Mur, va tenir per objecte emetre un dictamen tècnic sobre la viabilitat del projecte de construir la catedral a una sola nau de quasi vint-i-tres metres d'amplada.<sup>64</sup> Alhora, va possibilitar una valoració estètica de les opcions plantejades. L'alternativa era prosseguir a tres naus si la proposta d'una nau única era rebutjada.

Ni el tema, ni el *modus operandi* eren nous, però, en aquest temple, car l'any 1386, en temps del mestre Pere Sacoma, es va fer una àmplia consulta a tot un seguit d'arquitectes, perquè el projecte llavors vigent d'una nau va suscitar comentaris entre certs professionals respecte de la seva perillositat.

En aquell cas és notori que els mestres gironins convocats es van decantar unànimement per la solució a una nau. Tanmateix, la majoria dels qui van considerar impracticable aquesta solució, la que avui es pot admirar, va ser aclaparadora.<sup>65</sup> Davant de tants parers qualificats en contra no és d'estranyar que els capitulars i el mateix bisbe Berenguer d'Anglesola s'inclinessin a favor del projecte menys agosarat i més

---

<sup>62</sup> PONSICH, P., 1953, p. 205. CIRICI PELLICER, A., 1979, p. 25-26: "Sagrera intentà regularitzar aquesta superfície tan estranya, amb dotze angles còncaus i set de convexos, subdividint-la en dos quadrats grans i un pentàgon deformat a la part més lliure, tres trapezis entre contraforts, i sis formes triangulars o quasi triangulars per emplenar la resta... El conjunt és molt creatiu, irregular des de tot arreu, ple de vida i amb una infinita capacitat de crear perspectives diferents quan el visitant hi circula".

<sup>63</sup> MARQUÉS CASANOVAS, J., 1967.

<sup>64</sup> L'alçada és de trenta-sis metres. Com és sabut, la catedral de Girona té la nau gòtica més ampla d'Europa.

<sup>65</sup> FREIGANG, CH., 1999, p. 387: "Les expertises ne semblent pas dépourvues d'un certain "esprit de loge". Car l'ensemble des Barcelonais se déclara –conformément à la disposition de la cathédrale de leur ville –favorable à une solution à trois nefs. Cependant, la majorité des Géronais, trois sur quatre, penchait pour la nef unique".

rutinari, amb unes poques excepcions mogudes per "un esperit de superació, si voleu de snobisme", segons paraules de Serra Ràfols.<sup>66</sup>

Tot i que ja s'havien executat alguns dels pilars característics d'una església tripartita, els situats davant de les capelles de sant Miquel i de sant Esteve, la qüestió va ser novament plantejada el 1416. Guillem Bofill, actiu a la catedral des de 1369 i, per tant, coneixedor de tot el procés anterior, va aconseguir portar endavant la idea de la nau única, amb el vot unànim de capítol i segurament amb el recolzament de Dalmau de Mur, comptant però novament amb un nombre de vots tècnics inferior a l'opció contrària.<sup>67</sup> S'ha fet notar que els arquitectes van diferir essencialment en relació amb qüestions estètiques, car ambdues opcions es consideraven possibles des del punt de vista de l'estabilitat de l'edifici, fins i tot si estava exposat a moviments sísmics i a condicions meteorològiques desfavorables.<sup>68</sup>

Entre els mestres defensors de la solució a una sola nau, trobem Guillem Sagrera, qui va jutjar vàlids els contraforts ja realitzats per aguantar la gran volta, fins i tot davant de possibles terratrèmols i tramuntanades, i "pus competible e pus proporcionable" amb la capçalera la solució de la nau única. En canvi va valorar "flix e misarable" l'opció de l'obra a tres naus.<sup>69</sup>

<sup>66</sup> SERRA RÀFOLS, E., 1947, p. 190-191. Cal fer notar els paral·lelismes de la situació de Girona amb el que va exposar GRODECKI, L., 1990, p. 48, respecte del dictamen dut a terme per catorze arquitectes entre 1392 i 1399 sobre la catedral de Milà.

<sup>67</sup> VILLANUEVA, J., 1850, p. 172, 325 i s.

<sup>68</sup> FREIGANG, CH., 1999, p. 388 i del mateix autor, 2004, p. 12 i s.; CARRASCO HORTAL, J., 2004, p. 175, 184.

<sup>69</sup> El terme "flix" emprat per Sagrera, s'utilitza quan un pot passar sense una cosa: flixar-se'n. També vol dir ometre-la o deixar de complir-la. Com és ben sabut, únicament Antoni Antígò, mestre major de Castelló d'Empúries, Antoni Canet de la Seu d'Urgell i Joan de Guincamps de Narbona, a més de l'arquitecte en cap de la catedral gironina, Guillem Bofill, i Guillem Sagrera es van manifestar inequívocament i decidida a favor de la nau única, enfront Pascual i Joan de Xulbe de la catedral de Tortosa, Pere de Vallfogona i Guillem de la Mota de Tarragona, Bartomeu Gual de Barcelona, Guillem Abiell, mestre de varis temples barcelonins i de l'Hospital de la Santa Creu i Arnau de Valleres de la seu de l'Aurora de Manresa, que van defensar la prossecució a tres naus. Tot i que es va donar una majoria desfavorable entre els tècnics, el dia 15 de març de 1417 es va decidir la prossecució de la catedral amb una nau única. Vegeu a ROURA, G., 2002, p. 312-315, les qüestions plantejades, les respostes de Guillem Sagrera i dels altres mestres i la resolució final. POISSON, O., 2002, p. 66, va fer notar que sis dels arquitectes consultats el 1416 van proposar preparar una rosa al mur oriental, que depassaria l'alçada de la capçalera ja construïda, solució que el va fer evocar la catedral de Mallorca, i també el distanciamerit meridional dels models francesos. A partir de les argumentacions expressades pels mestres va anar guanyant terreny en un determinat moment la hipòtesi que la nau única estava prevista quan s'obrava la capçalera, entre 1312 i 1347. Caldria atribuir-la al projecte de Jaume de Faveran i a l'impuls d'Arnau de Montrodon, primer com a canonge obrer i ardiaca i després com a bisbe. Va recollir la proposta i la bibliografia que s'hi refereix, MOLINA, J., 2004, p. 417-454. Tanmateix, persisteix àmpliament l'opinió que va ser projectada com un edifici de tres naus i que la capçalera consagrada el 1347 respon a aquest projecte, modificat abans de 1386, probablement sota el mestratge de Pere Sacoma. Segons això, el mestre Enric i Jaume de Faveran treballaven d'acord amb un projecte d'un temple de tres naus, amb capelles entre els contraforts, transportant a Girona el projecte i la traça de la catedral de Narbona, "edifici clau a tot el Rosselló i al Llenguadoc per la influència que exercí en els principals edificis de la zona... es tracta d'un tipus de capçalera amb girola i capelles radials, totes iguals i de planta poligonal, que es caracteritza per l'esveltesa dels pilars i pel feix de columnetes arrodonides que aquests pilars tenen al seu voltant, com succeeix també a la catedral de Sant Joan de Perpinyà, iniciada el 1324 per Jaume de Faveran. No obstant això, l'absis de la catedral de Girona s'allunya de la seu narbonense quant a l'alçada del presbiteri respecte de la girola" —FREIXAS, P., 2002, p. 305—.

Entre els arquitectes convocats, Guillem devia trobar algun col·lega conegut, directament o per referències. Cal fer esment d'Antoni Canet, aleshores mestre de la catedral de la Seu d'Urgell, a qui tal vegada va arribar a conèixer quan ambdós van col·laborar en el Portal del Mirador de la catedral de Palma, des de llocs de treball ben diferents, però, i molt breument en el cas de l'escultor de Verges. També s'ha apuntat que podia haver compartit viatge amb el mestre de Narbona, Joan de Guincamps, el qual podria haver-li suggerit a Sagrera "percorsi e mete, degni di essere conosciuti da un maestro avido di novità" en terres de França.<sup>70</sup>

Precisament Canet es va encarregar de dirigir l'obra de Girona a una nau, a partir del 18 de març de 1417, sense desplaçar del càrrec Guillem Bofill, car, tal com s'havia previst en convocar la consulta, a dos dels arquitectes requerits per a donar el seu parer els hi havien de proposar el càrrec de mestre major de la catedral de Girona i un dels convocats era naturalment qui ostentava aleshores la mestrança. La decisió d'aparellar el talent de Canet i la maduresa i l'experiència de Bofill, en fer-los corresponsables de la direcció va ser probablement la més sàvia de les de decisions possibles i és temptador pensar que hi va haver la mà de l'intel·ligent Dalmau de Mur en el rerefons de tot l'afer i puntualment en aquesta qüestió.<sup>71</sup>

Pierre Lavedan va analitzar les respostes dels arquitectes convocats a la consulta de 1416 relacionant el criteri estètic que van manifestar i el seu origen geogràfic, arribant a establir que els mestres actius al nord de Catalunya i a Narbona eren els partidaris del projecte de la nau única i que els meridionals eren favorables a la idea de prosseguir a tres naus.<sup>72</sup>

Tot i el proverbial encert de les apreciacions de Lavedan i la seva especial i lúcida comprensió de les particularitats de l'arquitectura gòtica catalana, en aquest cas i per a mi l'alineació proposada per l'estudiós no és tan clara ni inequívoca. Si ens fixem en Canet i en Sagrera, per citar dos exemples, ara sabem del primer que era oriünd de la població empordanesa de Verges i l'altre de Mallorca. Per tant, titllar-los de septentrionals en relació amb el territori considerat és si més no discutible. D'altra banda, els continus desplaçaments de l'artista medieval per motius laborals i fins i tot de formació, exhaustivament provats i coneguts, obliguen a considerar la hipòtesi com a necessitada de matisacions. En tot cas, el classicisme inherent a l'obra arquitectònica de Sagrera i, en concret, al seu concepte de l'espai, constantment alabats i reconeguts, s'avé molt més amb el seu origen meridional i mediterrani, que allò que es vulgui derivar del circumstancial treball que efectuava en aquells moments a Sant Joan el Nou de Perpinyà.

Un altre aspecte a comentar de l'afer gironí és que del contacte entre Dalmau de Mur i Sagrera l'any 1416 no es van derivar, fins on sabem, conseqüències de cap ordre, ni en el camp de l'arquitectura, sobretot si ens cenyim a la direcció de la prossecució de les obres de la catedral a una nau, ni en el terreny de l'escultura. Potser és una reflexió col·lateral i purament especulativa, però atesos la important i reconeguda vocació de mecenes del munificent eclesiàstic i el talent artístic de Sagrera, crec pertinent fer notar que de vegades en la relació client-artista es donen certs components d'afinitats i

<sup>70</sup> DOMENGE, J., 2007, p. 64.

<sup>71</sup> FREIXAS, P., 1972, p. 54 i 55.

<sup>72</sup> LAVEDAN, P., 1935, capítol 7 de la segona part, especialment la p. 201.

sensibilitats properes, sovint indemostrables per part dels historiadors, però que devien tenir un pes real inqüestionable.<sup>73</sup>

### **Alguns aspectes del panorama artístic de la França de Carles V el Savi i dels prínceps Valois. Possibles referents de Guillem Sagrera**

En l'acció de govern de pocs monarques de l'època, la política i l'art van estar tan íntimament relacionats com amb el rei francès Carles V (1364-1380). El mecenatge més o menys diluït o dispers d'etapes anteriors va ser superat per una sistemàtica política artística directament dirigida pel sobirà.

Durant el seu regnat i també abans durant la seva regència, Carles V va impulsar un seguit d'iniciatives arquitectòniques molt importants, tant en matèria urbanística, com palatina i religiosa –en aquest darrer camp cal fer esment especialment de l'església dels celestins i del convent de sant Antoni–, en les quals es va implicar d'una forma molt personal. Els arquitectes que van estar al seu servei van ser portadors de novetats que van fer escola en el llenguatge artístic d'aleshores, a cavall entre el gòtic radiant i l'estil flamíger, que s'imposava.

El monarca també va concedir la màxima atenció a la pintura, la miniatura, l'escultura i l'orfebreria.<sup>74</sup> En les seves tombes i en altres figuracions escultòriques de la seva persona va refusar el retrat ideològic en benefici de la realitat física. La representació dels seus trets concrets, marcats per un ràpid envelliment, en revela una voluntat clara i manifesta.<sup>75</sup>

Convé posar èmfasi en el fet que en aquells moments, gràcies a Carles V, París va ser un nucli molt actiu de renovació del llenguatge de les arts plàstiques, renovellament que coneixem com a gòtic internacional.<sup>76</sup>

El rei es va saber envoltar d'un equip de nous creadors, vinguts d'horitzons diversos. Cal esmentar al pintor Jean de Bruixes i escultors com Guy de Dammartin, també

<sup>73</sup> ARAGÓN, H. DE i d'altres, 1539, fol. 63 v<sup>o</sup>. LACARRA DUCAY, M. C., 1981, p. 149-160 i de la mateixa autora, 1988, p. 22-32 ; 1993, p. 86-96; 2009, p. 411-424. BOCHACA TOLRÀ, M. P., i d'altres, 1991.

<sup>74</sup> DIDIER, R. i RECHT, R., 1980, p. 200. Com a punt de partida en l'àmbit de la renovació estilística d'aquesta disciplina destaca el ceptre de Carles V, conservat al Musée du Louvre, amb l'efigie de Carlemany entronitzat. Més endavant i novament com a obra parisenca, cal considerar el Calvari de Matías Corvin al tresor de la catedral d'Esztergom –que havia estat un regal de la duquessa Margarida de Flandes al seu espòs Felip l'Atrevit de Borgonya–. Representa la superació de la faceta més amable de l'estil internacional en benefici de l'expressió dramàtica, al mateix compàs i amb idèntica orientació que l'escultura de l'època.

<sup>75</sup> DIDIER, R. i RECHT, R., 1980, p. 193, van fer notar que la preocupació per la caracterització i diferenciació dels rostres que es va donar en aquesta època va afavorir el desenvolupament del retrat: el rostre del jacent de Carles V, encarregat a A. de Beauneveu quan el rei comptava 27 anys, n'és un testimoni molt notable i representatiu per la seva subtileza i aparent fidelitat. El monarca no només va ser representat a les seves tres tombes, sinó també en diferents llocs estratègics: amb la reina al Louvre, a Vincennes, als celestins, a la Bastille Saint-Antoine en companyia dels seus fills, a les portes de París, en el Beau Pilier d'Amiens, en la tomba del cardenal de La Grange a Avinyó....

<sup>76</sup> Convé subratllar el fet sabut de l'èxit de l'estil internacional en les corts principescues europees, sobretot la de París, que va actuar com a lloc de rencontre cultural del més alt nivell. El també dit estil 1400 o art cortès va florir igualment a Praga, Milà, Londres... i també a les capitals dels apanatges dels germans del rei Carles V. Igualment a les obres promogudes pels grans senyors de l'època. Es va forjar mitjançant la fusió de diferents tradicions, la italiana, la centreeuropea i la dita franco-flamenca i es va difondre amb rapidesa gràcies a l'extraordinària mobilitat dels artistes de l'època, propiciada pel mecenatge reial i principesc.

arquitecte com el seu germà Drouet, Jean de Saint-Romain, Jean de Launay, Jacques Chartier o de Chartres, Jean de Thoirry, André de Beauneveu de Valenciennes, o el més madur Jean de Lieja, un mestre que va destacar en el gènere funerari i que va esculpir els retrats dels reis per a l'escala de cargol (la Grande Vis) del renovat palau del Louvre.<sup>77</sup> Alguns d'aquests artistes van llavorar els retrats dels germans del rei per a la dita escala del palau reial –Jacques de Chartres el de Joan de Berry i Guy de Dammartin el de Felip l'Atreuit– i posteriorment també van estar al seu servei.

L'excel·lent arquitecte Raymond du Temple va estar estretament lligat a Carles V i als seus germans i fills.<sup>78</sup> Cal adscriure-li entre altres la renovació des de 1364 del palau del Louvre –iniciada el 1362–, i l'escala de cargol suara esmentada. Va intervenir a la mateixa època en l'acondicionament de l'hôtel Saint-Pol. El 1374 va inspeccionar a instàncies del sobirà la fortificació de Mantes, necessitada de reparacions. Quan va treballar a la capella del Col·legi de Beauvais, consagrada a sant Joan el 1380, apareix esmentat en la documentació com a mestre d'obres del rei. En la construcció hi van concórrer altres artistes cèlebres: Jacques de Chartres com a fuster, Jean de Lieja com escultor i Nicolàs de Vertus com a pintor. És una edificació secundària, però de les poques conservades, amb l'excepció de la façana. Cal subratllar que du Temple es va mantenir adscrit a l'estil radiant, en un temps en què en algun edifici una mica anterior ja apareixien elements del gòtic flamíger. Alguns antics col·laboradors seus es van inclinar decididament poc després cap al nou estil.

Hom ha tendit, potser de forma excessiva, a sumar nombroses atribucions a l'extensa carrera de Raymond du Temple, desenvolupada al llarg de quaranta anys. Així en el cas del castell de Pierrefonds i, per raons de semblança, en el pla del castell de Sully, a la porta oriental d'entrada a la vall del Loira. Segons algun parer, la realització de la torre, que singularitza encara la seva fesomia, va ser encarregada per Guy de la Trémoille, senyor de Sully, a l'arquitecte reial. Hom li ha atribuït també construccions tan emblemàtiques com la Bastille Saint-Antoine i el conjunt de Vincennes. El seu fill Jean du Temple, amb qui va treballar els darrers anys de la seva vida, també va arribar a ser arquitecte del rei el 1402, però Raymond, per decisió de Carles VI i a causa de la seva

<sup>77</sup> Respecte a les característiques de la famosa escala del Louvre i la seva decoració escultòrica amb els retrats dempeus dels reis i dels seus familiars, on van participar alguns dels escultors esmentats, llavors molt joves, vegeu sobretot DAVID, H., 1951, p. 31-32 i ERLANDE-BRANDENBURG, A., 2000, p. 95-96. Respecte de Jean de Lieja en concret cal fer notar que la seva representació de Simeó en el grup de la Presentació del Musée de Cluny, juntament amb altres obres, com el cap d'apòstol del Louvre, procedent de Mehun-sur-Yèvre, atribuït a Beauneveu –i també a Jean de Cambrai– o l'apòstol del Museum of Fines Arts de Boston, van marcar la tendència tipològica dels rostres masculins barbats que s'aniria fixant progressivament fins a finals del segle XIV i que van prefigurar el segle següent. Al respecte, DIDIER, R. i RECHT, R., 1980, p. 190 i s: "La préoccupation de rendre non seulement tous les détails anatomiques et de la manière la plus naturaliste mais aussi d'exprimer plastiquement l'âge, les sentiments, la psychologie du personnage représenté ou évoqué est un des soucis majeurs du Spätgotik mais qui, dès avant 1400 déjà, a trouvé des solutions et des formulations essentielles qui détermineront l'évolution ultérieure sans que celle-ci réussisse toujours à les dépasser".

<sup>78</sup> ERLANDE-BRANDENBURG, A., 1973, p. 89-95. DAVID, H., 1951, p. 32, va ressenyar el 1385 un pagament del duc de Borgonya a l'arquitecte del rei per inspeccionar les obres de la cartoixa de Champmol, llavors a càrrec de Drouet de Dammartin, antic col·laborador seu al Louvre, que el mateix du Temple devia recomanar per aquest treball. Més endavant du Temple també va inspeccionar altres obres promogudes per Felip l'Atreuit, com l'Ecluse de Flandes i el castell de Rouvre, acompanyat en aquest cas de Drouet i de Jacques de Neully. El 1389 du Temple va intervenir en el fastuós Hôtel de Bohême de Lluís d'Orleans a París. Pel mateix personatge va fer entre 1392 i 1394 la famosa capella d'Orleans, que flanquejava mitjançant tres grans arcs el cor de l'església dels celestins, una de les promocions benivolgudes de Carles V.

edat, podia exercir quan volgués les seves funcions anteriors i continuava cobrant el salari de sempre, 4 sous de París diaris.



Malauradament moltes de les edificacions esmentades, que es troben entre les més cèlebres de l'època, han desaparegut. Tanmateix, és inevitable referir-s'hi per a fer notar el pes de la política artística de Carles V i per incidir en la influència que va tenir entre els seus contemporanis, com l'emperador filo-francès Carles IV en les iniciatives artístiques que va promoure al regne de Bohèmia, o com els germans del sobirà, els dits prínceps de les flors de lis.<sup>79</sup>

Aquests personatges formaven un nucli molt cohesionat al voltant del rei. Al costat també es trobaven els seus fills, el futur Carles VI i Lluís d'Orleans.<sup>80</sup> Les seves preocupacions polítiques no eren llavors estrictament equiparables a les del monarca, car per Carles V l'art feia part de la seva política de redreçament del país d'una manera peremptòria, després de les greus crisis patides en temps recents. Tanmateix, tots ells van esdevenir mecenes molt importants per la seva ambició política personal o si més no per la seva plena consciència de ser grans senyors del regne, i van conservar i desenvolupar el llenguatge artístic elaborat pel sobirà i els seus artistes.<sup>81</sup> Per tant, a

---

<sup>79</sup> L'emperador Carles IV –primer rei de Bohèmia d'aquest nom– era germà de la mare de Carles V de França, Bonna de Luxemburg, i se sentia estretament lligat als monarques francesos. En relació amb l'esclat i la irradiació de la versió bohèmia de l'estil internacional –schöne stil– de la mà de Peter Parler i la seva nissaga, partint de la cort de Praga, que va esdevenir capital de l'imperi i una de les ciutats més modernes d'Europa en el seu regnat, disposem dels tres volums del monumental catàleg de l'exposició *Die Parler und der Schöne Stil* del 1978. Entre les iniciatives més destacades de Carles IV a Praga en el pla monumental, confiades a Peter Parler, cal destacar la catedral, iniciada pel francès Matthieu d'Arras (+ 1352), que procedia d'Aviníó, i prosseguida per Parler quan comptava vint-i-tres anys, el 1356, segons un concepte totalment nou i unificador de l'espai. També el pont Carles, amb la seva famosa torre, coberta a l'interior per una xarxa de nervadures, que penetren directament a la paret sense mènsules ni cap altre element d'intermediació. Vegeu ERLANDE-BRANDENBURG, A., 2001, p. 69-71.

<sup>80</sup> AUTRAND, F., 2001, p. 36: "En parlant de Charles V, de ses trois frères, Louis d'Anjou, Jean de Berry et Philippe de Bourgogne, ainsi que de son beau-frère, Louis de Bourbon, un chroniqueur disait que c'étaient cinq têtes sous le même bonnet, "cinq têtes royales en un chaperon et d'un seul vouloir". Res a veure per tant en el pla de les relacions familiars i polítiques amb la conflictivitat posterior a la mort del rei Carles V, entre els ducs de Borgonya i Lluís de França, duc d'Orleans, per tal d'exercir el poder a causa de la malaltia mental de Carles VI, amb el terrible rerefons de l'amenaça anglesa. Va culminar amb l'assassinat del duc d'Orleans el 1407 i més tard amb el de Joan sense Por a Montereau, l'any 1419. El reputat escultor de París Jean de Thoirry va rebre del duc d'Orleans l'encàrrec de la seva tomba el 1403. Es tracta d'un dels artífexs a qui s'han imputat les estàtues de Carles V i Joana de Borbó per a la portada de l'església del convent dels celestins, que es conserven al Louvre. Respecte de les curioses especificacions del duc d'Orleans sobre la seva pròpia sepultura i les enormes variacions ulteriors, a petició del seu fill Carles i la seva viuda Valentina Visconti el 1409, S. NASH, 2007, p. 44 i s, especialment la p. 62.

<sup>81</sup> AVRIL, F. i TABURET-DELAHAYE, E., 2004, p. 45 i s., van fer notar que després de la desaparició de Carles V no es va produir un canvi bruscat en les tendències creatives i com alguns dels artistes, com els Dammartin, Beauneveu, el Mestre del Parament de Narbona –Jean d'Orleans, segons sembla– o l'il·luminador Jean Le Noir, van reprendre la seva activitat al servei dels altres grans senyors. Els joves Carles VI i el seu germà Lluís, així com els més madurs germans de Carles V, que pertanyien a la generació anterior, van garantir durant uns anys una situació de continuïtat estilística de la realitat artística parisenc, sorgida sota el regnat de Carles V sobretot en algunes especialitats, com la il·luminació de manuscrits, l'orfebreria i l'escultura. Va caldre esperar als voltants de 1400 per a l'arribada de les noves personalitats, que un cop més van sorgir en diferents indrets i que van suscitar nous avenços plàstics i una sensibilitat diferent. Així doncs, obres en el seu moment innovadores de Beauneveu com la santa Caterina de Courtrai (1372-1373), per a la que havia d'haver estat la capella funerària de Lluís de Mâle, comte de Flandes i sogre de Felip l'Atrevit de Borgonya, considerada una baula indispensable de l'evolució en el

més de la política artística dirigida per Carles V, el mecenatge d'aquest entorn familiar tan poderós i d'altres personatges influents, com el cardenal Jean de La Grange –a Amiens i Avinyó– i l'antipapa Climent VII –a la catedral de Vienne– va tenir una gran importància.<sup>82</sup>



Com ha estat dit, Carles V, preocupat per la defensa de París, va impulsar, entre 1358 i 1360 quan encara era regent de França, la nova muralla, que encerclava i protegia sobretot la riba dreta, ja que el seu parc immobiliari havia superat àmpliament la vella muralla de Felip II August de finals del segle XII i principis del XIII. Cal destacar-hi la Bastille Saint-Antoine (1370-1382), obra mestra del recinte, que assegurava la defensa de l'est de París i a més la protecció de Vincennes, bressol del monarca.<sup>83</sup>

També es deuen al seu impuls altres residències reials, com l'hôtel Saint-Paul a l'est de París, el Manoir de Beauté, on va morir el 1380, i, sobretot, la transformació del Louvre, situat a l'oest, que aleshores va esdevenir un palau fastuós, on destacava l'esmentada gran escala de cargol, amb la magnífica decoració escultòrica que exaltava la dinastia dels Valois.

Fora de París va sobresortir Vincennes, on es va programar un conjunt esplèndid i alhora una de les fortificacions europees més importants del segle XIV, que permetia una qüestió clau, atesos els esdeveniments recents, la retirada del govern de la capital cas de perill. Carles V hi feia llargues estades i hi tenia instal·lada la seva rica i famosa biblioteca.<sup>84</sup>

En aquesta obra, iniciada quan Carles V va esdevenir rei, el seu anònim arquitecte, que s'ha volgut identificar amb Raymond du Temple, va resoldre admirablement el múltiple

---

tractament del volum corporal i en la clarificació del drapejat, o bé les escultures d'Amiens sufragades per de La Grange encara van inspirar als artistes dels primers anys del regnat de Carles VI. Respecte de Beauneveu i de la magnífica Santa Caterina en concret, que representa l'apogeu de l'escultura del seu temps, NASH, S., 2007, p. 37-42. Respecte de la protecció de Lluís de Mâle a aquest artífex BORCHERT, T. H., 2007, p. 21 i s. A la mort del comte de Flandes, Beauneveu va entrar al servei de Joan de Berry fins el final de la seva vida, mentre que els altres artistes que va protegir van passar majoritàriament al servei del seu gendre Felip l'Atreït de Borgonya, com el pintor Melchior Broederlam.

<sup>82</sup> Vegeu al respecte ERLANDE-BRANDENBURG, A., 1973, p. 86-88 i del mateix autor, 1992, p. 136 i s., així com ERLANDE-BRANDENBURG, A. i MÉREL-BRANDENBURG, A. B., 1995, p. 385 i s. Vegeu també el catàleg de l'exposició *Les Fastes du Gothique*. i JUGIE, S., 2004, p. 135 i s i els catàlegs de les exposicions *Les princes des fleurs de lis*, i *La Sainte Chapelle de Bourges*.

<sup>83</sup> MESQUI, J., 1977, p. 140: "(segons l'autor el primer exemple d'una de les dues tendències dominants a França en matèria de fortificacions durant el segle XIV)... est sans doute la Bastille Saint-Antoine à Paris. Ces forteresses reprennent, pour leurs plans, les principes du débout du XIIIe siècle...; par contre, la conception de la défense y est totalement bouleversée, puis que le seul élément défensif est le chemin de ronde à mâchicoulis, continu sur tout le périmètre. Pierrefonds et La Ferté-Milon sont, après la Bastille, les prototypes de cette tendance, et seront copiés tout au long du XVe siècle dans les grands châteaux comme dans les petits". ERLANDE-BRANDENBURG, A., 1973, p. 73, assenyala algunes característiques de la Bastille, que recorden els trets del Castell Nou de Nàpols, com la base atalussada dels murs i torres, que tenien la mateixa alçada, el camí de ronda continu a la base dels murs cortina, que va fer escola, i l'enorme gruix dels murs. Acabo de comentar a la n. 81 la línia continuista dels primers anys del regnat de Carles VI en relació amb l'activitat artística general. Cal veure doncs una situació concreta de continuïtat respecte del que es feia en temps de Carles V en una tipologia constructiva, la defensiva, impulsada entre altres per Lluís d'Orleans, com ja s'ha apuntat anteriorment.

<sup>84</sup> L'obra, empena i acabada per Carles V, va ser continuada pel que fa a la Sainte-Chapelle per Carles VI. Posteriorment els treballs del temple no es van reprendre fins a l'època de Francesc I i es van finalitzar el 1552 en temps d'Enric II. ERLANDE-BRANDENBURG, A. i JESTAZ, B., 1996, p. 289-195; CHAPELOT, J., 1996, p. 53-114; FAVIER, J., 1966, p. 289-295; HEINRICHS-SCHREIBER, U., 2004, p. 68-69 i RAYNAUD, C., 2004, p. 109.

repte plantejat, que presenta alguns paral·lelismes respecte del programa que va haver d'encarar Sagrera anys a venir a Nàpols, com el defensiu, establint-hi un sistema adequat a les necessitats armamentístiques del moment.



**Guillem Sagrera. Torres de San Giorgio, di Mezzo i della Guardia del Castell Nou de Nàpols amb els escarpats i el revellí emmerletat al peu del seu cos cilíndric.**



Dotat de diferents elements, actius i passius, el camí de ronda continu –que es va utilitzar també a la Bastille i a d'altres fortificacions–, per tal d'assegurar la defensa baixa i facilitar la circulació sense entrebancs, fa pensar en el revellí del Castell Nou napolità.<sup>85</sup> Es complementava amb les terrasses altes de les nous torres quadrangulars del recinte, aptes per a la defensa, car s'hi podia disposar artilleria. S'hi afegia significativament, en el pla de defensa passiva el recinte mateix en forma d'amplíssim quadrilàter, que englobava sis hectàrees i estava dotat d'un talús i un fossat substancial per a evitar la sapa i dificultar l'escalada en general i també en particular a l'entorn de la gran torre. Per raons de seguretat, la porta d'aquest darrer element no es va situar a la planta baixa, sinó al nivell del primer pis, seguint el model de les forteses antigues, tenia camí de ronda continu i un darrer pis en retrocés coronat per una terrassa en la que també s'hi podia instal·lar artilleria.

És important parar atenció en la seva decoració escultòrica, que contemplava un programa ambiciós amb diferents representacions del rei i de la reina, que malauradament només es va realitzar molt parcialment. En destaquen les mènsules, freqüentment decorades amb els símbols dels evangelistes, profetes i àngels. Tot i tractar-se d'elements aparentment menors, cal fer remarca del caràcter novador d'allò que s'ha conservat, i del fet que s'ha de posar en relació amb Claus Sluter pel que fa al cicle del primer pis de la torre que s'orienta cap a París, la dita Tour du Village, que significativament ha conservat la seva alçada primitiva.<sup>86</sup>

La Sainte-Chapelle de Vincennes va ser construïda segons el model tradicional de les capelles castrals i de la Sainte-Chapelle de la Cité, de la qual es distancia entre d'altres qüestions perquè té un sol nivell. Il·lustra el debut del gòtic flamíger en l'arquitectura reial del darrer terç del segle XIV, tot i l'estil radiant inicial.<sup>87</sup> Els seus inicis cap a 1379,

<sup>85</sup> Vegeu la n. 83. ERLANDE-BRANDENBURG, A., 1973, p. 76: "Il ne pas certain que toutes ces innovations soient le fait des ingénieurs militaires de Charles V, car la fameuse Tour du Temple présentait bien des points communs, or elle est vraisemblablement antérieure à Vincennes". Significativament la famosa Tour du Temple del segle XIII, de 50 metres d'alçada i murs de quatre metres de gruix, tenia quatre pisos coberts amb voltes d'ogiva, que requeien en un únic pilar central. FILANGIERI DI CANDIDA, R., 1950, p. 43: "...un elemento nuovo di architettura militare apparve durante la direzione del Sagrera, e fu un giro di terrazze merlate sopra un maestro basamento scarpato che recinse tutto il castello, eccetto che dalla parte del mare. Esso vene chiamato "rivellino", nome che verso la fine del quattrocento passò a significare le torri o i baluardi che si cominciarono ad erigere davanti alle porte del castelli per proteggerle dal tiro diretto dei cannoni."

<sup>86</sup> ERLANDE-BRANDENBURG, A., 1972, p. 303-346. A HEINRICHS-SCHREIBER, U., 1991, p. 99-105 i de la mateixa autora 2004, p. 68 i s. i 1992, p. 97 i s. En aquests estudis s'assenyala l'aparició en aquest monument del nou concepte escultòric, que es va anar obrint camí en els anys seixanta, basat en elements fonamentals de la nova estètica com l'accentuació del dinamisme gestual i la intensitat psicològica dels rostres, així com el tractament dels abillaments, representatiu de l'art parisenc sota el regnat de Carles VI i contemporani de l'activitat de Sluter a Dijon. Vegeu també ERLANDE-BRANDENBURG, A., 1973, p. 86-88 i DIDIER, R. i RECHT, R., 1980, p. 207, on aquests darrers fan notar la línia evolutiva que va des dels treballs de Peter Parler en els retrats de Carles IV i el seu pare, Joan I de Luxemburg, a la catedral de Praga, passant per les mènsules de Vincennes fins arribar als profetes de Sluter a Dijon.

<sup>87</sup> REINAUD, C., 2004, p. 108-109: "...dans le contexte français de l'extrême fin du XIVe siècle, ...l'esthétique rayonnante est encore en faveur, en particulier dans le milieu royal. Les éclaircissements apportés récemment sur la chronologie de la Sainte-Chapelle de Vincennes, mettent ainsi en lumière les réticences de Raymond du Temple, successivement maître des œuvres de Charles V et Charles VI, à l'égard des innovations (flamígeres) apparues sur d'autres chantiers". De les onze "saintes-chapelles" construïdes entre els segles XIII i XIV, en subsisteixen set: París, Vincennes, Riom, Châteaudun, Aigueperse, Champigny-sur-Veude i Vicle-Comte. Segueixen el model de la Sainte-Chapelle de París i són fundacions dels reis o de la família reial per a custodiar les relíquies de la Passió, algunes de les quals, les més prestigioses,

poc abans de la mort de Carles V, són discutibles pel que fa a la data i es pensa darrerament que a partir de la base de les finestres pertany al regnat de Carles VI. Es tracta d'una construcció amb una volumetria interior àmplia i simple, malgrat els oratoris del rei i la reina situats al nord i al sud respectivament i la sagristia annexa al nord. L'elegant façana principal, concebuda com una successió de gablets calats, que recauen damunt la porta i la rosa respectivament, està enquadrada significativament per dues petites torres poligonals angulars ritmades per motlures horitzontals, que actuen com a contraforts i que abriguen escales de cargol. L'espectacular rosassa amb traceria és de 1520 i està inserida en un parament envitrallat, l'amplada del qual coincideix pràcticament amb la total de la façana, estrebada entre les torretes esmentades situades a banda i banda.

L'arquitectura senyorívola, bé renovada en aquesta època o bé construïda de bell nou, va adoptar abastaments certs temes apareguts en els edificis esmentats, entre els quals cal destacar l'escala de cargol. Per la seva notorietat ja s'ha esmentat la del Louvre. Amb diferents magnituds, aquest element es retroba, entre altres exemples, en la dita "Tour Jean sans Peur", on s'ha preservat l'opulenta decoració escultòrica vegetal de la volta situada al cap damunt (1409-1411).<sup>88</sup> Pràcticament és l'únic element significatiu conservat del Hôtel de Bourgogne –abans Hôtel d'Artois–, residència parisenca dels ducs borgonyons de la casa de Valois a la mort de Lluís de Mâle, comte d'Artois i de Flandes. Es retroba en el castell de Saumur, de Lluís d'Anjou. En el castell de Pierrefonds, realitzada per Lluís d'Orleans cap a 1397<sup>89</sup> o en la gran torre de Vincennes i en la Sainte-Chapelle. La seva proliferació en aquests moments s'explica sobretot perquè la producció seriada de la major part dels seus elements amb idèntiques forma i mesures s'avé amb la praxis constructiva gòtica. També perquè requereix pocs mitjans auxiliars ja que la pròpia escala fa de bastida, perquè aporta racionalitat distributiva interior i assegura fàcilment la circulació vertical, ocupant un espai discret.<sup>90</sup>

He fet al·lusió a certs aspectes arquitectònics que em semblen d'interès, com la mateixa escala de cargol acabada d'esmentar o el plantejament general del Vincennes de Carles

---

havien estat adquirides per sant Lluís a l'emperador llatí de Constantinopla, Balduí de Courtenay.

<sup>88</sup> LESUR, S., 1973, p. 96-105. Afortunadament la torre de planta quadrangular amb l'escala encara es conserva en el centre de París, amb la seva exuberant decoració basada en tres plantes: el roure que representa Felip l'Atrevit, l'arc per Margarida de Flandes i el llúpol representant Joan sense Por. Curiosament es troba en un carrer obert el 1868, que duu el nom d'Étienne Marcel, prebost dels mercaders i defensor de les aspiracions de la burgesia parisenca enfront la corona en una època de gran conflictivitat interna i exterior, corresponent al regnat de Joan el Bo, amb Carles V com a regent.

<sup>89</sup> MESQUI, J., 1977, p.134. Hi ha notícies que el 1396 es feien obres a l'antiga gran torre, en la qual es va construir una escala de cargol. També se'n troben a d'altres castells de Lluís d'Orleans com Vez, Pernant o Crouy.

<sup>90</sup> Es refereix a aquestes qualitats RABASA, E., al text introductori de l'obra de GELABERT, J., 2011, p. 13. Respecte de l'escala de cargol emprada a Mallorca i Nàpols per Guillem Sagrera, sota la modalitat d'escala d'ull obert de Mallorca, creada pel nostre mestre –i dita així en reconeixement de la seva aportació–, vegeu els antecedents romans de les columnes triomfals de Trajà i Marc Aureli invocats per ZARAGOZÀ, A., 2003, p. 152 i s. Les tesis de l'autor sobre l'evolució de l'estereotomia des de l'antiguitat fins al segle XV, parteixen dels exemples clàssics esmentats passant per obres escampades arreu de la Mediterrània –Egipte, Siracusa–, amb la fita indiscutible de l'escala de l'abadia de Saint-Gilles a la Provença (ca. 1150). Interessa especialment aquest darrer exemple per la seva proximitat als llocs d'activitat de Sagrera. Tanmateix, el vocabulari formal del mestre ens remet indiscutiblement als territoris del nord, del nord-est i del centre de França, on hi havia en peu també magnífics exemples d'escales de cargol trescentistes i del primer quatre-cents, que l'artista podia haver conegut amb una certa facilitat.

V i alguns dels recursos defensius d'aquest monument –i també de la Bastille i altres fortificacions–, a més d'alguns aspectes de la capella palatina d'aquest recinte, com les torretes angulars amb motllures horitzontals, que abriguen escales de cargol, perquè, salvades les distàncies, són referents interessants per algunes solucions puntuals i/o estructurals desenvolupades pel mestre mallorquí al llarg de la seva carrera.

Cal portar l'atenció sobre l'evolució i el refinament de l'estereotomia de les obres que s'esmenten. També sobre el tractament dels suports en relació amb la recepció de les ogives i les nervadures de les voltes: en l'estança de la tercera planta de la torre principal de Vincennes –antic apartament de la reina–, amb planta quadrada i coberta amb volta, les seves ogives recauen en el pilar central amb una especial elegància.

Igualment es pot fer esment de la Sainte-Chapelle de Riom, construïda segons projecte de Guy de Dammartin, sota l'impuls de Joan de Berry en el palau ducal d'aquesta ciutat de l'Alvèrnia, malauradament desaparegut, on les ogives s'enfonsen sense solució de continuïtat en els suports, sense capitells ni cap element d'intermediació.<sup>91</sup>

Han estat assenyalats altres possibles referents interessants a terres de França per la seva proximitat amb solucions emprades per Sagrera. Així la catedral de Narbona amb les nervadures procedents de les ogives i dels arcs embegudes en els pilars.<sup>92</sup> Igualment algunes de les estances del palau papal d'Avinyó o la col·legiata de Sant Pere, exponents d'una gran perícia i refinament en matèria d'estereotomia. També en els dominis de Joan de Berry, l'església de l'abadia benedictina de La Chaise-Dieu a l'Alvèrnia i la Torre Maubergeon del palau de Poitiers, entre altres.<sup>93</sup>

<sup>91</sup> Segons REINAUD, C., 2004, p. 105, fan de mal explicar les diferències entre la Sainte-Chapelle de Bourges, desapareguda el segle XVIII, i la capella construïda pel mateix Joan de Berry a Riom, perquè en aquest monument flamíger hi ha una voluntat de simplificació, que concerneix diferents elements de la construcció, amb un abandó deliberat dels efectes plàstics produïts habitualment per les arcuacions, bases, capitells i feixos de columnetes. El mestre de Riom va suprimir els capitells i les bases a fi d'establir una continuïtat absoluta des del sòl a la volta. Al palau de Poitiers, la tour Maubergeon mostra trets idèntics que revelen la intervenció del mateix mestre, que no és altre que Guy de Dammartin. ERLANDE-BRANDENBURG, A., 1992, p. 127: "Ésta (la perfecció de l'estereotomia del primer Renaixement) es, de hecho, producto de los últimos arquitectos góticos que no renunciaron... a hacer penetrar las ojivas en los soportes, a jugar con la materia... Se abandona la forma fasciculada (del pilar), en beneficio de aristas vivas, separadas por golas más o menos profundas, que continúan, sin la interrupción de un capitel, en las ojivas y caen sobre el soporte frontero. La consecuencia de ello es un aparejo más delicado... Los primeros ejemplos aparecen a finales del siglo XIV en Riom". No vull deixar passar l'ocasió de remetre'm somerament a la següent qüestió, complementària en allò que es refereix a tradicions constructives, interessant en relació amb els referents genèrics de Sagrera i susceptible de ser aprofundida en un altre moment: al text introductori de l'obra de GELABERT, J., 2011, p. 21-22, RABASA, E., es refereix a la proposta de volta de creueria sobre planta irregular i assenjala: "Entonces la nervadura no se adapta, sino que se interseca y macla con el muro desviado...Este corte de la bóveda recta con un plano oblicuo encuentra su precedente en las pequeñas cubriciones de los vanos de la Lonja de Palma, donde, siguiendo hábitos centroeuropeos, Sagrera hace surgir el nervio del paramento, de la misma manera que aparecen los enjarjes embutidos en los muros de la nave, sin ménsula, como si la emergencia de los nervios atravesando el plano vertical garantizara que el arranque existe realmente dentro". Cal recordar al respecte la torre del pont Carles de Praga, ja esmentada.

<sup>92</sup> FREIGANG, C., 2002, p. 271: "El pla inicial (de la catedral de Narbona) es basa en una disposició estàndard que es retroba a tot França... En canvi el seu llenguatge estilístic és d'una modernitat inaudita. Agafem com a exemples... el lligam estret entre el pilar i la volta, tractada aquí com una substància homogènia".

<sup>93</sup> DOMENGE, J., 2007, p. 64 i s. Vegeu la n. 91 en relació amb la direcció del mestre Guy de Dammartin de la Sainte-Chapelle de Riom i de la torre de Poitiers.

Fins ací s'han aplegat un seguit de referents potencials de caràcter arquitectònic, que degudament assimilats pel talent de Guillem Sagrera podrien haver influït en la seva producció posterior, encara que no m'hagi estat possible concretar la respectiva virtualitat real i concreta i encara que partim només del què s'ha conservat fins els nostres dies.

En relació amb la faceta d'escultor del nostre artista, cal considerar en el si del panorama artístic que oferia l'actual territori de França durant els anys en què Guillem es va instal·lar al Rosselló, pels voltants de 1402-1404 fins a 1420 aproximadament, allò que va representar com a pas endavant en relació amb la tradició trescentista primer i, després, respecte de l'esclat artístic del gòtic internacional a la cort de París i a les corts ducals que s'hi emmirallaven, el focus borgonyó, quan en va esdevenir protagonista d'excepció Claus Sluter sota el mecenatge del duc de Borgonya, Felip de França, dit l'Atrevit.<sup>94</sup>

Efectivament, Felip va saber atreure a Dijon als més grans artistes plàstics del moment amb un resultat sense parangó. A la cartoixa de la Santíssima Trinitat i la Verge de Champmol, seu de la necròpolis del ducs de Borgonya de la casa de Valois, va excel·lir el taller dirigit per l'escultor Claus Sluter, nadiu de Harlem al comtat d'Holanda, que va imposar un nou esperit escultòric, més profund i més dens en quant a significació, la influència del qual va ser duradora.<sup>95</sup>

A partir de les seves aportacions, l'escultura europea d'una bona part del segle XV es va veure animada per un nou caràcter, que subordinava el refinament propi dels artistes del segle XIV a altres valors més transcendents, la vigència dels quals va perdurar.

L'afirmació progressiva dels corrents realistes, que ja es constata al llarg del segle XIV, si es vol de vegades encara sota un prisma d'elegant estilització, al costat d'un gust creixent per les representacions on s'exaltava el més patètic de les hagiografies en voga o la mateixa Passió de Crist van dominar en bona mesura l'escultura europea del segle

<sup>94</sup> KLEINCLAUSZ, A., 1905; DAVID, H., 1951; *Actes des journées internationales Claus Sluter*, 1992. CHATELET, A. i RECHT, R., 1988, p. 101 i s.: "À la fin du Moyen Âge le développement des grands centres a favorisé celui des personnalités novatrices. Le milieu artistique parisien des années 1380-1400 (va aportar)... la quête de l'expressivité qui y est sensible et la modification du schéma constructeur de la figure sculptée... Ces éléments novateurs sont déjà amorcés sous le règne de Charles V mais leur véritable efflorescence est postérieure à sa mort... Les deux personnalités les plus novatrices vers 1400 sont Peter Parler (a Praga) et Claus Sluter". Vegeu també DIDIER, R. i RECHT, R., 1980, p. 173-219, pel que fa a les interrelacions de l'art de Colònia i de Renània-Westfàlia, partint del Petersportal, amb els cercles artístics de la Praga de Carles IV i els Parler i de la França de Carles V, tot s'ha de dir, afavorint gairebé sempre la darrera pel que fa al debut de les novetats. A més d'ambdós centres relacionats entre si, es consideren algunes derivades com la de Viena o la de Bruixes –amb les mènsules del Gruuthuse Museum, properes al sant Jordi del castell de Praga i d'estil força avançat tenint en compte la seva cronologia (1376-1379)–.

<sup>95</sup> El 15 de març de 1385 Felip l'Atrevit va regularitzar oficialment a París la seva recent fundació, la cartoixa de Champmol. Les butlles de confirmació del papa Clement VII es van emetre el desembre següent. La intenció funerària de la fundació no apareix explícitament en el primer text fundacional, però sí queda establerta molt aviat en el testament del duc atorgat a Arras el 1386. Un temps abans, el 1383, prèvia adquisició dels terrenys, la duquessa Margarida de Flandes i l'hereu Joan sense Por van posar respectivament la primera i la segona pedra de l'església. De seguida Drouet de Dammartin es va fer càrrec dels treballs. Hom suposa que Felip devia conèixer Drouet a París, quan col·laborava amb Raymond du Temple als treballs de remodelació del Louvre i que l'arquitecte del rei el podia haver recomanat, com s'ha apuntat anteriorment. DAVID, H., 1951, p. 27-28, 30-31.

XV, perquè trobava ressò en una població delmada i aterrida per la guerra, la fam i la pesta, i aclaparada per un profund pessimisme social des de meitats del segle XIV.<sup>96</sup>

A finals d'aquest segle i a principis del XV, el geni artístic de Sluter va saber traduir aquestes preocupacions i sensibilitat d'una forma particularment intel·ligent en un seguit d'obres mestres, on són paleses com a qualitats més destacades el realisme més vigorós i colpidor al servei de l'expressió d'intensos sentiments, que s'evidencien tant a través de les fesomies i la torsió corporal, com mitjançant el dinamisme dels envolupants vestits dels personatges.<sup>97</sup>

Sluter va treballar a Dijon des de 1385 fins a la seva mort el 1406 i va esdevenir escultor de la cort ducal poc després del decés del seu antecessor, Jean de Marville, l'any 1389.<sup>98</sup> Va ser ajudat des d'un principi per antics companys de treball a Brussel·les.<sup>99</sup> A més, va

<sup>96</sup> CHATELET, A. i RECHT, R., 1988, p. 112 : "La terribilità des prophètes de Sluter atteste d'un courant expressif dans l'art courtois international. L'antagonisme né de cette juxtaposition est le signe de préoccupations qui ont leur origine dans une situation psychologique conflictuelle".

<sup>97</sup> DIDIER, R. i RECHT, R., 1980, p. 194: "Si les innovations... portent dès les années 80 sur le traitement du visage, il faudra attendre les années 80 pour voir se modifier le schéma constructeur de l'ensemble de la figure sculptée. C'est en effet dans cette décennie qu'on peut la voir animée par un dynamique interne qui provoque une mise en mouvement du drapé, une sorte de tournoiement plus o moins accentué ajoutant au hanchement traditionnel qui ne concernait que les deux dimensions, une torsion qui fait intervenir la troisième dimension". En aquest sentit, a més del cercles ja esmentats a la n. 94 i del nucli borgonyó, s'ha de considerar l'entorn d'Avinyó. També cal recordar un cop més que els aspectes novadors dels 80, activament preparats els anys precedents, arriben a la seva eclosió després de la mort de Carles V de França (+1380) i de la del seu oncle, l'emperador Carles IV (+1378).

<sup>98</sup> Sobre Marville, vegeu SCHMIDT, G., 1992, p. 295-304. A més del treball de Sluter amb Marville, l'obra del qual s'ha perdut en gran part, cal destacar els contactes de l'holandès l'any 1393 amb un artista tan important com André de Beauneveu i el treball a Dijon amb Pierre o Perrin Beauneveu, el suposat parent d'aquest darrer que ja havia format part del taller de Marville. L'encontre de Sluter amb André ha donat lloc a una copiosa bibliografia i originat un ventall d'especulacions com la de si es va tractar d'una visura per part de l'escultor del duc de Borgonya respecte del col·lega que estava al servei del duc de Berry o si més aviat va ser una mena de viatge de formació o de captació d'idees per part de Sluter en visitar l'obra de Beauneveu –que tanmateix té un estil ben diferent del de Sluter i representatiu d'unes coordenades artístiques prèvies, com ja s'ha indicat–. Darrerament preval la idea que, per raons cronològiques, el que Claus Sluter va poder observar en aquest viatge, en el qual el va acompanyar el pintor Jean de Beaumetz, es concentrava bàsicament a la decoració del fastuós castell de Mehun-sur-Yèvre, i que li devia ser de força utilitat a l'hora d'encarar la seva tasca decorativa del castell de la duquessa Margarida a Germolle. Destaquem sobre aquest contacte ROGGEN, D., 1935, p. 114-126; DAVID, H., 1936, p. 31-34; DROUOT, H., 1936, p. 169-174; SCHER, S. K., 1968, p. 3-14 i del mateix autor 1992, p. 277 i s.; JOUBERT, F., 1999, p. 367-384; RIBAUT, J.-Y., 1992, p. 239-247 i BORCHERT, T.-H., 2007, p. 23.

<sup>99</sup> Quan Sluter va succeir Marville, va substituir els col·laboradors d'aquest darrer per un equip relativament reduït compost per homes de la seva confiança, que eren antics col·legues de Brussel·les, segons atesta un registre de la corporació d'entalladors de pedra, paletes i imaginaires, en el qual hi apareixen el propi Claes de Slutere van Herlam i els següents dels seus ajudants: Dierec (Thierry) Gherelex, Willem (Wilhem) Smont i Jan, *alias*, Hennequin van Prindale. Hom ha posat en relació amb aquesta dada els lligams familiars de la duquessa de Borgonya, Margarida de Flandes, amb la duquessa de Brabant de la qual era neboda. Les relacions familiars eren estretes i afectuoses i les visites dels ducs de Borgonya a la seva tia sovintejaven al punt que aquesta dama va nomenar hereu Antoni de Borgonya, segon fill de Felip i Margarida, quan va enviduar. Sobre el mateix tema de la presència d'artistes brabançons a la Borgonya en termes, però, més generals, CASSAGNES-BROUQUET, S., 1999, p.169: "Les artistes brabançons sont surtout présents en Bourgogne dans la deuxième moitié du XIVe siècle à la faveur du protectorat établi par le duc Philippe le Hardi sur cette terre de l'Empire (n. 15 Il devait aboutir á la captation de l'héritage brabançon au profit du fils puîné du duc, Antoine, devenu duc de Brabant au 1406...)".

comptar des de 1396 amb la valuosa incorporació del nebot Claus de Werve, que va fer l'aprenentatge amb el mestre des dels 16 anys, i va arribar a succeir l'oncle en la mestrança.<sup>100</sup>

L'any 1393, s'havia realitzat el més essencial de la imatgeria de la portada de la cartoixa.<sup>101</sup> Per tant el 1395 es va poder iniciar l'espectacular Calvari del gran claustre, que acollia les cel·les dels monjos i el cementiri.<sup>102</sup>

D'aquest monument, símbol de la Font de la Vida, es conserva només el registre inferior amb el cèlebre Pou de Moïses,<sup>103</sup> però l'espectador en pot advertir clarament el perquè de la seva transcendència.<sup>104</sup> Està decorat amb les representacions dels sis

<sup>100</sup> El nebot i probablement fillol de Sluter, Claus de Werve, va començar cobrant un salari modest el 1396 de dos "gros" diaris –12 "gros" equivalien a un franc– i va esdevenir finalment el successor del seu oncle. Sobre de Werve, QUARRÉ, P., 1976 i CAMP, P., 1990. CHÉDEAU, C., 1999, p. 494, es va referir a la continuïtat de la producció escultòrica de Dijon durant el segle XV, gràcies, entre altres raons, a que tres acusades personalitats, Marville, Sluter i Werve, es van anar succeint l'un a l'altre, sense solució de continuïtat i el darrer es va formar en el taller ducal. De fet, tot i que durant el segle XVI Dijon ja va ocupar un lloc secundari com a capital artística, és perceptible que la tradició que aquests escultors van crear i van deixar ben assentada es va mantenir fins ben avançat aquest darrer segle.

<sup>101</sup> El marc arquitectònic va ser ideat per Marville i Dammartin com a *Porta coeli* i per tant presidit per la Verge Maria com a intercessora des del trencallum. Visualment sembla insuficient –tot i haver estat ampliat per Sluter el 1390– per la llibertat amb que es van projectar des del punt de vista espacial les rotundes escultures de Felip l'Atreuit i Margarida de Flandes, representats agenollats als brancals de la porta, i dels sants protectors que els acompanyen, respectivament sant Joan Baptista i santa Caterina, a banda i banda del mainell, sobre mènsules, majoritàriament atribuïdes a Marville. Segons MÉRINDOL, C. DE, 1992, p. 170-173, aquests sants, que també apareixen sovint en les obres promogudes per Carles V i Joan de Berry, permetien al rei reforçar la propaganda dels Valois i evocar, mitjançant el Precursor que va batejar Jesús, la unció reial i mitjançant santa Caterina, la saviesa. Algun autor ha fet remarca que mai s'havia vist fins aleshores que la representació de personatges vius i no sacres fossin ubicats en un lloc tan prominent d'un temple. Cal recordar, però, els antecedents de les esglésies de París fundades o promogudes per la família reial com els celestins, Saint-Yves, el portal nord de la capella de l'hospital dels Quinze-Vingts, etc. Vegeu GABORIT, J.-R., 1981, p. 237-245. Aquesta iconografia, que hom ha arribat a titllar d'heterodoxa i d'audaç, s'explica per raons polítiques: el duc de Borgonya, que també instrumentalitzava l'art al servei del poder d'una forma molt intensa, hauria aprovat el programa amb una actitud d'emulació del seu germà, el rei. A propòsit d'aquesta interpretació, cal tenir present que mentre els monarques van ser repetidament representats dempeus, els ducs de Borgonya i també els de Berry a la Sainte-Chapelle de Bourges, ho van ser agenollats. Vegeu a PROCHNO, R., 2004, p. 175 i s i 213 i s. l'esment de models de portals flamencs amb les efigies dels fundadors. CHÂTELET, A. i RECHT, R., 1988, p. 103: "Ce dispositif fait éclater le type traditionnel du portail gothique en établissant une sorte d'scénographie horizontale à la place d'une ordonnance verticale".

<sup>102</sup> El claustre tenia més de 100 m. de costat. L'11 i el 12 de març de 1393, el bisbe de Troyes, que havia consagrat anteriorment l'església de la cartoixa, va beneir el cementiri.

<sup>103</sup> Del Crist que va coronar el conjunt se'n conserva el bust al Musée des Beaux-Arts de Dijon (núm. d'inv. 1323), i també altres fragments del grup, és a dir, de la Mare de Déu, de sant Joan i la Magdalena. Vegeu BARON, F., 1981-1982, p. 145-146.

<sup>104</sup> AUBERT, M., 1946, p. 369: "Tel est ce puits de Moïse ou des prophètes, chef d'œuvre de Claus Sluter, d'un art puissant et expressif que s'efforceront d'imiter les artistes de la Bourgogne et aussi de la Franche-Comté, du Midi et de bien d'autres pays en France et hors de la France". BLONDAUX, L., 1990, p. 30-33. PROCHNO, R., 2004, p. 217 i s.: "S'il fallait donc citer des sources d'inspiration pour la conception formelle du Puits, c'est vers l'orfèvrerie que nous nous tournerions...L'iconographie...remonte probablement aux *Meditationes Vitae Christi*, rédigées entre 1348 et 1368 environ". Per allò que fa referència a les fonts iconogràfiques del Calvari amb el Pou de Moïses, FRANCO, Á., 2002, p. 144-172, i les referències relatives al teatre medieval recollides per DAVID, H., 1951, p. 83.

profetes que van anunciar la Passió de Crist, acompanyats d'àngels que ploren compungidament, des del coronament d'aquesta zona, sota una cornisa.<sup>105</sup>



**Claus Sluter. El profeta Zacaries entre Jeremies i Daniel. Detall del Pou de Moisès. Dijon**

<sup>105</sup> Al llarg del 1401, Sluter va concloure els tres primers profetes: David, Moisès i Jeremies en pedra d'Asnières. Els altres tres, Zacaries, Daniel i Isaïes, estaven col·locats al seu lloc a principis de 1405, per tant, tot i la celeritat amb que Sluter executava l'obra escultòrica, el conjunt va comportar una dècada de treballs, al marge de la feina dels acabats de l'orfebre, del pintor –Jean Malouel– i del daurador –Hermann de Colònia–. Vegeu al respecte DAVID, H., 1951, p. 89-90 i com la remuneració del pintor era el 1401 superior a la de Sluter: 12 “gros”, és a dir, 1 franc, enfront els 8 que mai va superar l'escultor.

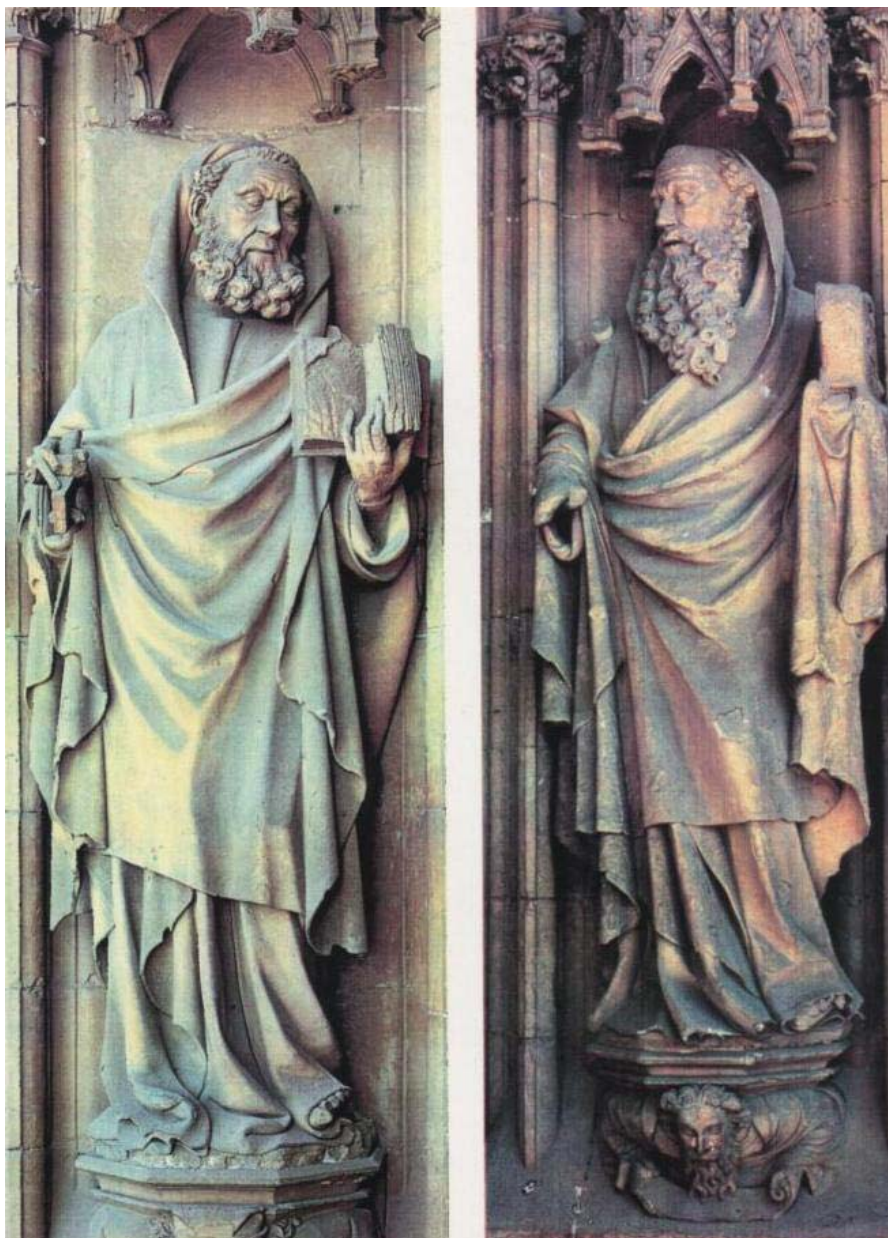
Per últim, la participació de l'artista en la tomba de Felip l'Ardit, de forma limitada, però, ens dona la mesura, juntament amb les altres obres esmentades, de l'excel·lència i de l'altíssim nivell del seu treball, dotat alhora d'un virtuosisme sorprenent, d'una vigoria extraordinària i d'una clara monumentalitat potenciada, com en totes les obres de l'artista, per la relació de supremacia de les figures respecte de l'emmarcament arquitectònic.<sup>106</sup>

Des del punt de vista cronològic, de proximitat geogràfica i de coneixement de possibles referències prèvies de l'obra creada a Dijon per Sluter és versemblant la hipòtesi d'un possible viatge de Sagrera per diversos territoris de França, com s'ha fet notar respecte de certes solucions arquitectòniques d'alguns indrets paradigmàtics que, assimilades o preses com a punt de partida, es retroben desenvolupades en la seves creacions. El viatge concret a la capital del ducat de Borgonya, del Rosselló estant, és una referència ineludible per a la faceta d'escultor del mestre i explicaria que des de la seva primera creació escultòrica conservada en el Portal del Mirador de la catedral de Mallorca, el sant Pere documentat l'any 1422, l'artista es mostrés clarament deutor de Sluter pel que fa al naturalisme del rostre, les proporcions i la concepció volumètrica de la figura.<sup>107</sup>

<sup>106</sup> Cal recordar que Felip l'Atreuit va morir a Halle el 1404. Jean de Marville va ser qui va concebre el primer projecte de la tomba ducal, segons sembla cap a 1381, any en el qual va obtenir permís per a reclutar col·laboradors. Va fer, però, provisió de materials a partir 1384 i els treballs es van desenvolupar amb especial intensitat des de finals de 1394 fins a la mort de Marville. Va executar l'enterrament parcialment, deixant ben determinada la galeria simulant un claustre que acull als plorants ocupats en el ritual de les absoltes i el seguici funerari. Tots els especialistes coincideixen a valorar com un gran encert de Marville i una innovació important el tipus d'emmarcament arquitectònic, perquè afavoreix la representació dels membres del seguici fúnebre com escultures exemptes i amb plena llibertat espacial i gestual, és a dir, amb un to escenogràfic molt efectista. Aquesta aportació, materialitzada per l'equip de Marville, va ser lògicament respectada per Sluter i de Werve. Cal recordar que el primer havia format part de l'equip de l'escultor ducal en el monument funerari. Concretament es documenta el seu salari durant trenta-tres setmanes a comptar des de l'1 de març de 1385. La transició des d'obres més tradicionals cap a la solució adoptada per Marville a la tomba de Felip l'Atreuit està representada a Londres per la tomba inacabada de l'esposa d'Eduard III, rival de Carles V per la corona de França, Felipa de Hainaut (Abadia de Westminster). Va ser obra de Jean de Lieja (actiu entre 1361 i 1382), un dels artífexs de Carles V, per a qui va realitzar els busts funeraris de les filles del rei per a l'abadia cistercenca de Saint-Antoine-des-Champs a París, a més d'allò que ja s'ha anat esmentant anteriorment. D'una banda, cal tenir present que és probable que André de Beauneveu es trobés a Anglaterra a la mateixa època que Jean de Lieja i, d'altra banda, que Marville podria haver col·laborat o, si més no, haver pres contacte amb el mestre de Lieja a Rouen quan aquest darrer treballava en la tomba destinada al cor del rei Carles. La ubicació d'aquest darrer monument funerari es relaciona, per un costat, amb la condició de duc de Normandia dels delfins del regne de França en aquella època, que naturalment havia ostentat Carles V. Per altre costat, tenia una forta càrrega simbòlica i política car s'afirmava la legitimitat del poder del rei de França sobre el ducat i els vassalls del rei d'Anglaterra. Vegeu SCHMIDT, G., 1992, p. 297; MORGANSTERN, A. M., 1992, p. 175 i s; BORCHERT, T. H., 2007, p. 20 i s. Les relacions artístiques en xarxa, possibilitades i potenciades per les corts reials i principescues, de les quals acabo d'esmentar un petit exemple, canvien una mica més tard, en els anys de plenitud de Sluter, pel què fa als artistes de primer nivell.

<sup>107</sup> Vegeu al respecte algunes opinions allunyades en el temps entre si, però, representatives d'un estat d'opinió pràcticament general: WETHEY, H. E., 1939, p. 57.58; ROGGEN, D., 1959, p. 69.; CHATELET, A. i RECHT, R., 1988, p. 112. CARBONELL, M., 2007-2008, p. 76, va plantejar la necessitat de diversificació de les fonts de Guillem Sagrera per a la formació del seu estil escultòric de matriu sluteriana, recurrent a un viatge a Barcelona anterior a 1432, del qual no hi ha cap indici documental ni material, en el transcurs del qual hauria entrat en contacte amb F. Marata, mentre treballava al cor de la catedral de Barcelona sota les ordres de Pere Sanglada, l'artista introductor a Barcelona de l'estil internacional més genuí del medi artístic promocionat per Carles V, per tant presluterià. Vegeu la n. 6 i MANOTE CLIVILLES, M. R., 2009, p. 174, n. 15.





**Guillem Sagrera. Sant Pere i sant Pau. Portal del Mirador de la seu de Palma, ca. 1422.**

Al respecte, convé tenir present també altres possibilitats, que tanmateix no exclouen l'opció del viatge, sinó que més aviat la reforcen. L'obra de Sluter sempre ha atret una atenció considerable i això ha propiciat al llarg del temps un fenomen sociològic i artístic d'interès, el de les còpies i el de la difusió de l'obra sluteriana a través de diferents suports. Efectivament, tenim informació sobre algunes còpies del Calvari com la Belle Croix del cementiri de l'hospital general de Dijon (1508) i altres dues al claustre de la catedral de Sant Vicenç de Chalon-sur-Saône, destruïda el 1562 pels protestants, i a l'abadia benedictina de Sant Pere de la mateixa ciutat, respectivament, que igualment són treballs del segle XVI, però més avançats.

Aquests casos no són sinó alguns dels exemples de la fascinació que aquest monument de referència ha arribat a exercir. A més se sap que el 1601, el prior de la cartoixa de

*Scala Coeli*, prop d'Evora a Portugal, va demanar que li enviessin dibuixos del mateix conjunt, per a fer-ne una còpia al seu nou convent.

D'altra banda, els trets fisonòmics d'algun dels profetes, com Jeremies, es retroben en creacions posteriors, com en el Sant Sepulcre de Notre-Dame-de-Trouvée a Pouilly-en-Auxois (1521), sota la forma de Josep d'Arimatea, i el mateix es pot dir dels àngels del Calvari de Claus de Werve, que van inspirar els que decoren un dels portals de l'església de Sant Miquel de Dijon, o de la Mare de Déu de Bussy-la-Pesle, que reproduceix a escala menor la magnífica escultura del mainell de la portada de la cartoixa de Champmol.<sup>108</sup>

Si bé la major part d'aquestes iniciatives estan documentades a partir del segle XVI, no es pot descartar que l'obra sluteriana es reproduís també al llarg del mateix segle XV, quan la fama de l'escultor de Dijon devia haver arribat a les màximes cotes. En paraules de G. Alomar: "Sluter ejecuta su obra creadora al filo de dos siglos...Y al poco tiempo, Dijon y Champmol se habrán convertido en centro de peregrinaje estético, al que convergen todos los artistas que sienten la necesidad de encontrar nuevas formas, nuevas directrices y nuevas expresiones...".<sup>109</sup>

Cap la possibilitat que Sagrera accedís al coneixement de l'obra sluteriana abans de viatjar a Dijon a través de qualsevol dels mitjans de difusió possibles a l'època, com dibuixos, maquetes i models en tres dimensions, que permetien conèixer i repetir les obres amb prou fidelitat. En aquest moment és convenient recordar que en el si de l'obra ducal, al bell mig del claustre cartoixà, hi va haver un model de guix del Calvari a escala real, que va permetre als mestres i ajudants seguir perfectament el projecte i a Sluter controlar el seu treball i verificar-ne els resultats.<sup>110</sup>

<sup>108</sup> A CHÉDEAU, C., 1999, p. 495 i s. es troba informació sobre les còpies esmentades i una anàlisi d'aquest fenomen. Vegi's també ERLANDE-BRANDENBURG, A., 1990, p. 265-267 i NASH, S., part I, 2005, p. 798-809. El responsable del Museu del castell de Peralada (Girona), J. BARRACHINA, ens ha comunicat l'existència d'un fragment derivat del Crist del Calvari, d'imprecisa procedència empordanesa, entre les obres d'art que s'hi apleguen, informació que agraiem. Recordem que l'original del Crist malmès es conserva en el Musée des Beaux-Arts de Dijon. En aquest context i sobre la significació referencial de obra sluteriana convé recordar que quan la germana de Felip el Bo, Agnès, va encomanar la seva sepultura a Jacques Morel, que s'havia de construir a Souvigny, al costat de la del seu marit, Carles de Borbó, va demanar que es prenguessin com a models dels plorants de la seva tomba els què havia esculpit Sluter a Dijon. Al seu torn, Carles de Borbó, quan va requerir Morel per l'obra de la seva sepultura el 1448, va fer esment de les tombes de Dijon a l'hora de referir-se a les mides de la seva. CAVAZZINI, L., 2007, p. 78, n. 56; NASH, S., 2007, p. 63.

<sup>109</sup> ALOMAR, G., 1970, p. 92. A propòsit de la difusió de l'obra sluteriana, DAVID, H., 1951, p. 59, informa que efectivament molt aviat es va suscitar una gran curiositat a propòsit del Calvari: "il nous est rendu sensible par les déjeuners supplémentaires, les "extra"... Dont l'économe ne se fait pas faute de requérir décharge auprès des gens du prince. En 1399, leur compte mentionne "pluseurs hostes et survenans qu'ils ont souventeffoiz pour la nouvelleté du lieu"; le 5 mars 1403, la "despense" en est pour plus de 15 livres (environ 2.310 francs), pris du "disner" (le repas du midi) offert à un abbé du dehors, au bailli du Dijonnais, aux officiers du duc, "ensemble grante foison de leurs gens avec eux". C'est, nous le verrons, le nouveau Calvaire qui fait le principal objet de ce concours de visiteurs – et cela antérieurement aux indulgences apostoliques attachés à sa fréquentation. Les princes de la famille de Bourgogne, les plus hauts dignitaires de son entourage, les ecclésiastiques de marque, avaient en outre accès à l'ouvrage même; ils complétaient la vue des travaux en cours de la Chartreuse par celle des "bancs" de Sluter, où les réalisations prochaines commençaient à sortir de leur gaine. À notre sens, voilà tout le secret du premier rayonnement de son art".

<sup>110</sup> DAVID, H., 1951, p. 86; LAPAIRE, C., 1983, p. 27-33; ERLANDE-BRANDENBURG, A., 1990, p. 265-267; CHÉDEAU, C., 1999, p. 493; NASH, S., 2007, p. 61 i s.

## Bibliografia

- *Actes des journées internationales Claus Sluter*, (setembre 1990), Dijon, Association Claus Sluter, 1992
- AINAUD DE LASARTE, J., *Alfonso el Magnánimo y las artes plásticas de su tiempo*, IV Congrès d'Historia de la Corona de Aragón, Actes i Comunicacions, I, Palma, 1955, p. 5-28
- ALEXANDRE, A., *Louis d'Orléans, bâtisseur et amateur d'art, Paris 1400, Les arts sous Charles VI*, (catàleg de l'exposició), París, Ed. Réunion des musées nationaux, 2004, p. 126-127, 128-135
- ALFONSELLO, A., *Los reys d'Aragó y la Seu de Girona des de l'any 1462 fins al 1482*. Col·lecció d'actes capitulars publicades i anotades per FITA I COLOMÉ, F., Barcelona, L. Obradors- P. Sulé, 1873
- ALOMAR, G., *Guillem Sagrera y la arquitectura gótica del siglo XV*, Barcelona, COACB, 1970
- ALONSO, G., *Los maestros de la "Seu Vella de Lleida" y sus colaboradores*, Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, CSIC, 1976
- *André Beauneveu, artiste de cours de France et de Flandre*, (catàleg de l'exposició *L'Aube de l'ère bourguignonne: André Beauneveu, artiste de cours de France et de Flandre*) Londres, Ed. Paul Holberton, Musées de Bruges, Musée Groeninge, 2007
- ARAGÓN, H. DE i d'altres, *Obispos y arçobispos de Çaragoça*, manuscrit, Arxiu i Biblioteca Capitular, Saragossa, 1539
- ARCO, R. DEL, *Jovellanos y las Bellas Artes*, "Revista de Ideas Estéticas", 13, Madrid, 1946, p. 31-64
- AUBERT, M., *La Sculpture française au Moyen-Age*, París, Flammarion, 1946
- AUTRAND, F., *La Cour des fleurs de lys, Paris et Charles V*, París, Mairie de Paris, 2001, col. Paris et son Patrimoine, (direc. Béatrice de Andia)
- AVRIL, F. i TABURET-DELAHAYE, E., *Persistances et traditions dans la création artistique, Paris 1400, Les arts sous Charles VI*, (catàleg de l'exposició), París, Ed. Réunion des musées nationaux, 2004, p. 45-46
- BARON, F., *Buste du Christ crucifié a Les Fastes du Gothique, Le siècle de Charles V*, (catàleg de l'exposició), París, Ed. Réunion des musées nationaux, 1981-1982, p. 145-146
- BLONDAUX, L., *Regards sur le puits de Moise, Claus Sluter en Bourgogne: mythe et représentations*, (catàleg de l'exposició), Dijon, Musée des Beaux-Arts de Dijon, 1990, p. 30-33
- BOCHACA I TOLRÀ, M. P. i d'altres, *Mur*, Lleida, Pagès, 1991
- BOLOGNA, F., *Napoli e le rotte mediterranee della pittura, da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Nàpols, Società Storia Patria Napoli, 1977
- BORCHERT, T.-H., *Rois, ducs et comtes: Le mécénat des artistes flamands par la maison de Valois et Louis of Mâle, André Beauneveu, artiste de cours de France et de Flandre*, (catàleg de l'exposició *L'Aube de l'ère bourguignonne: André Beauneveu, artiste de cours de France et de Flandre*) Londres, Ed. Paul Holberton, Musées de Bruges, Musée Goeninge, 2007, p. 13-29
- BOS, A., *Les églises flamboyantes de Paris, XV-XVI siècles*, París, Picard, 2003
- CAILLEAUX, D., *Un chargement de pierres de Saint-Leu pour le chantier de la cathedrale de Sens à la fin du Moyen Age, Pierres et carrières*, París, AGBP i AEDEH, 1997, p. 191-197
- CAMP, P., *Les imagiers bourguignons de la fin du Moyen Âge*, "Cahiers du vieux-Dijon", 17-18, Dijon, 1990, p. 118-141
- CARBONELL BUADES, M., *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", XXI, Barcelona, 2003, p. 181-225

- CARBONELL BUADES, M., *Sagreriana parva*, "Locus Amoenus", 9, Universitat Autònoma de Barcelona, 2007-2008, p. 61-78
- CARRASCO HORTAL, J., *El legado de las obras cercanas para el proyecto de gran nave de Gerona*, "Annals de l'Institut d'Estudis Gironins", XLV, Actes del II Congrés d'Història de Girona, *La catedral de Girona*, Girona, 2004, p. 161-187
- CASSAGNES-BROUQUET, S., *Des étrangers à la cour. Les artistes et les échanges culturels en Europe au temps du gothique international*, Actes del Congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public, 30, París, 1999, p. 165-177
- CAVAZZINI, L., *Il Crepuscolo della scultura medievale in Lombardia*, Città di Castello, Leo S. Olschki editore, 2004
- CIRICI PELLICER, A., *L'Art Gòtic Català, segles XV i XVI*, II, Barcelona, Ed. 62, 1979
- COMPANY, X., ALIAGA, J., TOLOSA, LL., FRAMIS, M., *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna, (1238-1400)*, I, València, Universitat de València, 2005
- CONEJO DA PENA, A., *Jordi Safont i Bertran de la Borda: epígon del gòtic internacional a Catalunya, L'art gòtic a Catalunya, Escultura II, De la plenitud a les darreres influències foranes*, (coord. MANOTE, M. R. i TERÉS, M. R.), Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2007, p. 159-176
- CONEJO DA PENA, A., *Marc Safont, Gli ultimi indipendenti, architetti del gotico nel Mediterraneo tra XV e XVI secolo*, a cura di GAROFALO, E. i NOBILE, M R., Palerm, Edizioni Caracol, 2007, p. 95-113
- CHAPELOT, J., *Le Vincennes des quatre premiers Valois: continuités et ruptures dans un grand programme architectural, Vincennes aux origines de l'état moderne*, Actes del col·loqui *Les Capétiens et Vincennes au Moyen Age*, (dir. CHAPELOT, J. i LALOU, E.), París, Éditions Rue d'Ulm, Presses de l'École Normale Supérieure, 1996, p. 53-114
- CHATELET, A. i RECHT, R., *Le monde gothique, Automne et Renouveau 1380-1500*, París, Gallimard, 1988, Le Monde Gothique 3
- CHÉDEAU, C., *Réflexions sur l'organisation des ateliers de sculpteurs en Bourgogne et en France aux XVe et XVIe siècles: les modèles d'atelier, Pierre, lumière, couleur, Études d'histoire de l'art du Moyen-Âge en l'honneur d'Anne Prache*, (dir. JOUBERT, F. i SANDRON, D.), París, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1999, p. 487-499
- DAVID, H., *Mehun-sur-Yèvre et Germolles*, "Annales de la Bourgogne", VIII, 1936, p. 31-34
- DAVID, H., *Claus Sluter*, París, P. Tisné, 1951
- DALMASES, N. DE i JOSÉ PITARCH, A., *L'Art Gòtic. s. XIV-XV, Història de l'Art Català*, III, Barcelona, Edicions 62, 1984
- DIDIER, R. i RECHT, R., *Paris. Prague, Cologne et la sculpture de la seconde moitié du XIVe siècle. A propos de l'exposition des Parler à Cologne*, "Bulletin monumental", 138.2, París, 1980, p. 173-219
- *Die Parler un der schöne Stil, 1350-1400. Europäische Kunt unter den Luxemburgen*, (catàleg de l'exposició), III. v. Colònia, Museen der Stadt Köln, 1978
- DOMENGE, J., *Les maîtres d'oeuvre de la cathédrale de Majorque au cours du dernier tiers du XIVe siècle*, "Autour des maîtres d'oeuvre de la cathédrale de Narbonne", Actes del 3è col·loqui *Histoire de l'art méridional au Moyen-Age*, (1992), Narbona, 1994, p. 151-158
- DOMENGE, J., *Guillem Sagrera, maître d'oeuvre de la cathédrale de Majorque, Aspects métriques et économiques du travail de la pierre (1422-1426)*, "Histoire & Mesure", XVI-3/4, París, EHESS, 2001, p. 373-403
- DOMENGE, J., *Guillem Sagrera, alcance y lagunas de la historiografía sagreriana, Una arquitectura gòtica mediterrànea*, II (catàleg de l'exposició), València, Generalitat Valenciana, 2003, p. 115-132

- DOMENGE, J., *Guillem Sagrera, Gli ultimi indipendenti, architetti del gotico nel Mediterraneo tra XV e XVI secolo*, a cura di GAROFALO, E. i NOBILE, M R., Palerm, Edizioni Caracol, 2007, p. 59-93
- DOMENGE, J., *Guillem Sagrera et "lo modern de son temps"*, "Revue de l'art", 166, Paris, 2009/4, p. 77-90
- DOMENGE, J., *Les ordinations de l'ofici dels picapedrers (1405-1522), Le arti del costruire. Corporazioni edili, mestieri e regole nel Mediterraneo aragonese (XV-XVI secolo)* (coord. GAROFALO, E.), Palermo, ed. Caracol, 2010, p.117-145
- DRISCOLL, E.R., *Alfonso of Aragon as a Patron of Art*, "Essays in Memory of Karl Lehman", Nova York, Lucy Freeman Sandler, 1964, p. 87-99
- DROUOT, H., *La visite de Claus Sluter à André de Beauneveu*, "Revue du Nord", 1936, p. 169-174
- DURAN SANPERE, A. i AINAUD DE LASARTE, J., *Escultura Gótica*, Madrid, Plus Ultra, 1956, "Ars Hispaniae", VIII
- DURAN SANPERE, A., *Lluís Dalmau i Jaume Huguet, Barcelona i la seva història. L'Art i la Cultura*, III, Barcelona, Curial, 1975, p. 139- 179
- DURLIAT, M., *Le portail du Mirador de la Cathédrale de Palma de Majorque*, "Pallas", Annales publiées par la Faculté de Lettres de Toulouse, IX, 1960, p. 245-255
- DURLIAT, M. , *Un artiste picard picard en Catalogne et à Majorque: Pierre de Saint-Jean*, " Caravelle ", Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien, I, 1963, p. 111-120
- DURLIAT, M., *L'Art en el regne de Mallorca*, Mallorca, Moll, 1964
- ERLANDE-BRANDENBURG, A., *Aspects du mécénat de Charles V. La sculpture decorative*, "Bulletin Monumental", 130, Paris, 1972, p. 303-346
- ERLANDE-BRANDENBURG, A., *Paris sous le règne de Charles V*, "Archeologia Document", 3, 1973, p. 70-88
- ERLANDE-BRANDENBURG, A., *Raymond du Temple, architecte du XIVe siècle*, "Archeologia Document", 3, 1973, p. 89-95
- ERLANDE-BRANDENBURG, A., *Observations sur la technique de la sculpture, Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*, III, Paris, Picard, 1990, p. 265-267.
- ERLANDE-BRANDENBURG, A., *El Arte Gótico*, Torrejón de Ardoz, Akal, 1992
- ERLANDE-BRANDENBURG, A., *Le sacre de l'artiste, La création au Moyen Âge, XIVe-XVe siècle*, Paris, Fayard, 2000
- ERLANDE-BRANDENBURG, A., *Les grands travaux, Paris et Charles V. Arts et architecture*, Action artistique de la Ville de Paris, Paris, F. Pleybert i A. Alexandre, 2001, p. 68-75
- ERLANDE-BRANDENBURG, A. i JESTAZ, B., *Le Chateau de Vincennes*, Paris, Picard, 1989
- ERLANDE BRANDENBURG, A. i MÉREL-BRANDENBURG, A. B., *Histoire de l'architecture française. Du Moyen Age à la Renaissance*, Paris, Ed. Mengès-Caisse nationale des monuments historiques et des sites, 1995
- ESPAÑOL, F. , *Un púlpito gótico de la catedral de Lérida en la obra del escultor Jordi Safont*, "Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"", XL, Saragossa, 1990, p. 21-41
- ESPAÑOL, F., *Antécédants de Pere Vallebrera, maître d'oeuvre de la cathédrale de Perpignan*, "Autour des maîtres d'oeuvre de la cathédrale de Narbonne ", Actes del 3è col·loqui *Histoire de l'art méridional au Moyen-Age*, (1992), Narbona, 1994, p. 159- 170
- FAVIER, J., *Conjoncture politique et chantiers de construction dans le Paris de Jean II et Charles V, Vincennes aux origines de l'état moderne*, Actes del col·loqui *Les Capétiens et Vincennes au Moyen Age* (org. CHAPELOT, J. i LALOU, E.), Paris, Éditions Rue d'Ulm, Presses de l'École Normal Supérieure, 1996, p. 289-295

- FILANGIERI DI CANDIDA, R., *L'opera degli artisti spagnuoli nella ricostruzione quattrocentesca del Castel Nuovo di Napoli*, "Spagna in Napoli", Madrid, 1950, p. 43-52
- FITÉ, F., *El monument funerari de l'ardiaca major de la Seu Vella de Lleida Berenguer Barutell*, "Acta Mediaevalia", 1999-2001, p. 615-669
- FITÉ, F., *L'alberg i l'inventari patrimonial de Rotllí Gaulter, escultor i mestre d'obra de la Seu de Lleida (1442)*, "Seu Vella", Anuari d'Història i Cultura, 3, 2001, p. 123-147
- FITÉ, F., *El claustre de la canònica de Sant Pere d'Àger, L'art gòtic a Catalunya, Arquitectura II, Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos*, (coord. BRACONS CLAPÉS, J. i FREIXAS CAMPS, P.) Barcelona, Fundació Enciclopèdia Catalana, 2003, p. 193-196
- FRANCO, Á., *Secundum legem debet mori. Los profetas y el proceso a Jesús en la literatura y el arte*, "Boletín del Museo Arqueológico Nacional", 20, Madrid, 2002, p. 144-172.
- FREIGANG, CH., *Jacques de Fauran, Les bâtisseurs des cathédrales gothiques* (dir. R. RECHT), Estrasbourg, Éditions les Musées de la Ville de Strasbourg, 1989, p. 195-200
- FREIGANG, CH., *Les rois, les évêques et les cathédrales de Narbonne, de Toulouse et de Rodez*, "Cahiers de Fanjeaux", 30, *La cathédrale (XII-XIVe siècle)*, Toulouse, Privat, 1995, p. 145-183
- FREIGANG, CH., *Solemnus, notabilis et proporcionabilis. Les expertises de la construction de la cathédrale de Gérone. Réflexions sur le discours architectural au Moyen Âge, Pierre, lumière, couleur. Études d'histoire de l'art du Moyen-Âge en l'honneur d'Anne Prache*, (dir. JOUBERT, F. i SANDRON, D.), Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1999, p. 385-393
- FREIGANG, CH., *La catedral de Narbona com a referent directe de les de Barcelona i Girona. L'art gòtic a Catalunya, Arquitectura I, Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos, 1*, (coord. BRACONS CLAPÉS, J. i FREIXAS CAMPS, P.), Barcelona, Fundació Enciclopèdia Catalana, 2002, p. 270-273
- FREIGANG, CH., *L'Europe des cathédrales. Genèse et transformation d'un langage universel d'architecture*, "Annals de l'Institut d'Estudis Gironins", XLV, Actes del II Congrés d'Història de Girona. *La catedral de Girona*, Girona, 2004, p. 11-23
- FREIXAS, P., *Antoni Canet, Maestro mayor de la Seo de Gerona (1417-1426)*, "Revista de Gerona", 60, Girona, 1972, p. 50-60
- FREIXAS, P., *L'Art Gòtic a Girona. Segles XIII-XV*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1983
- FREIXAS, P., *La catedral de Girona, L'art gòtic a Catalunya, Arquitectura I, Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos, 1*, (coord. BRACONS CLAPÉS, J. i FREIXAS CAMPS, P.), Barcelona, Fundació Enciclopèdia Catalana, 2002, p. 302-324
- P. FREIXAS, *La catedral de Girona, L'art gòtic a Catalunya, Arquitectura II, Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos, 2*, (coord. BRACONS CLAPÉS, J. i FREIXAS CAMPS, P.), Barcelona, Fundació Enciclopèdia Catalana, 2003, p. 288-295
- FUSCO, R. DE, *L'architettura del Quattrocento*, Torí, UTET, 1984
- GABORIT, J.-R., *Les statues de Charles V et de Jeanne de Bourbon au Louvre. Une nouvelle hypothèse*, "Revue du Louvre", 4, Paris, 1981, p. 237-245.
- GARCÍA MARSILLA, J.V., *El poder visible. Demanda y funciones del arte en la Corte de Alfonso el Magnánimo*, "Ars Longa", Cuadernos de Arte, 7-8, 1996-1997, p. 33-47
- GARCÍA MARSILLA, J.V., *La cort d'Alfons el Magnànim i l'univers artístic de la primera meitat del quatre-cents*, dossier "L'època d'Alfons el Magnànim", "Seu Vella", Anuari d'Història i Cultura, 3, 2001, p. 13-53
- GELABERT, J., *Vertaderes traçes del Art del picapedrer. El manuscrito de cantería de Joseph Gelabert*. Transcripció, traducció, anotaciona i il·lustració del text i els

- traçats. Edició a càrrec de RABASA DÍAZ, E., Torrejón de Ardoz, COA de les Illes Balears, Fundación Juanelo Turriano, 2011
- GÓMEZ-FERRER, M., *La cantería valenciana en la primera mitad del siglo XV. El maestro Antoni Dalmau*, "Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte"(UAM), IX-X, 1997-1998, p. 91-105
  - GRAU, R. i LÓPEZ, M., *Origen de la revaloració del gòtic a Barcelona a El procés urbà i la identitat gòtica de Barcelona* (coord. CUBELES, A. i GRAU, R.), "Barcelona Quaderns d'Història", 8, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 2003, p. 143-177.
  - GRODECKI, L., *Architecture gothique et Société Médiévale, Le Moyen Âge retrouvé*, París, Flammarion, 1990, p 41-48
  - GUDIOL, J., AINAUD DE LASARTE, J. i VERRIÉ, F.-P., *Catálogo Monumental de España. La ciudad de Barcelona*, I-II, Madrid, Instituto Diego Velázquez, CSIC, 1947
  - HEINRICHS-SCHREIBER, U., *Die Konsolfiguren der Tour du Village in Vincennes: ein unbekanntes Frühwerk Claus Sluter*, "Jahrbuch-der-Berliner-Museum", 33, 1991, p. 99-105
  - HEINRICHS-SCHREIBER, U., *La sculpture de la Sainte-Chapelle de Vincennes et sa place dans l'art parisien à l'époque de Claus Sluter, Actes des journées internationales Claus Sluter*, (setembre 1990), Dijon, Association Claus Sluter, 1992, 97-114
  - HEINRICHS-SCHREIBER, U., *Le chantier de Vincennes et les monuments parisiens, Paris 1400, Les arts sous Charles VI*, (catàleg de l'exposició), París, Ed. Réunion des musées mationaux, 2004, p. 68-69
  - IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *Seguendo il corso del sole: Isambart, Pedro Jalopa e il rinnovamento dell'ultimo Gotico nella Penisola Iberica durante la prima metà del XV secolo*. "Lexicon" Storie e architettura in Sicilia e nel Mediterraneo", 13, Palermo, Edizioni Caracol, 2011, p. 27-44
  - IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *La capilla del palacio arzobispal de Zaragoza en el contexto de la renovación del Gótico final en la Península Ibérica*, Zaragoza, Museo Diocesano de Zaragoza, 2012
  - JANKE, R. S., *Jehan Lome y la escultura gótica posterior en Navarra*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, Institución Principe de Viana, CSIC, 1977
  - JOUBERT, F., *Illusionisme monumental à la fin du XIVe siècle. Les recherches d'André de Beauneveu à Bourges et de Claus Sluter à Dijon, Pierre, lumière, couleur, Études d'histoire de l'art du Moyen- Âge en l'honneur d'Anne Prache*, (dir. JOUBERT, F. i SANDRON, D.), París, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1999, p. 367-384
  - JOVELLANOS, G. M. DE, *Descripción histórico-artística del edificio de la Lonja de Palma*, Palma, Fco. Pons, 1945
  - JOVELLANOS, G. M. DE, *Carta histórico-artística sobre el edificio de la Lonja de Mallorca que escribió en 1807 el Excmo. Sr. D... a su erudito amigo D. A. Ceán Bermúdez*, Palma, Impr. Real, 1845, edició a cura de B. Ferragut, 1951
  - JUGIE, S., *Philippe le Hardi et Jean Sans Peur à Paris, Paris 1400, Les arts sous Charles VI*, (catàleg de l'exposició), París, Ed. Réunion des musées mationaux, 2004, p. 135-137
  - KLEINCLAUSZ, A., *Claus Sluter et la Sculpture Bourguignonne au XVe siècle*, París, Lib. de l'art ancien et moderne, 1905
  - LACARRA DUCAY, M. C., *Un gran mecenas de Aragón, D. Dalmacio de Mur y Cervellón (1431-1456)*, Actes del II col·loqui d'Art Aragonès, "Seminario de Arte Aragonés", XXXIII, Saragossa, 1981, p. 149-159
  - LACARRA DUCAY, M. C., *Mecenatge dels bisbes catalans a les diòcesis aragoneses durant la baixa edat mitjana*, "Quaderns d'Estudis Medievals", 23-24, Barcelona, 1988, p. 22-32

- LACARRA DUCAY, M. C., *Els pintors de l'arquebisbe Dalmau de Mur (1431-56) en terres d'Aragó, Jaume Huguet, 500 anys*, Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1993, p. 86-96.
- LACARRA DUCAY, M. C., *Mecenazgo eclasiástico en el antiguo reino de Aragón durante el reinado de Alfonso el Magnánimo, Capitula facta et firmata, inquietuds artístiques en el quatre-cents*, coord. TERÉS, M. R., Valls, Cossetània ed., Universitat de Barcelona, 2009, p. p. 411-436
- LAPAIRE, C., *Une statue bourguignonne de Saint Thibaut et l'usage des modèles, répliques et réductions dans les ateliers de sculpture du XVe siècle*, "Genava", 31, Ginebra, 1983, p. 27-33.
- LAVEDAN, P., *L'architecture gothique religieuse en Catalogne, Valence et Baléare*, París, H. Laurens, 1935.
- *Le arti del costruire. Corporazioni edili, mestieri e regole nel Mediterraneo aragonese (XV-XVI secolo)* (coord. GAROFALO, E.), Palermo, ed. Caracol, 2010
- *Les Fastes du Gothique. Le siècle de Charles V*, (catàleg de l'exposició), París, Ed. Réunion des musées nationaux, 1981-1982
- *Les princes des fleurs de lis, L'art à la cour de Bourgogne. Le mécénat artistique de Philippe le Hardi et de Jean sans Peur (1364-1419)*, (catàleg de l'exposició), París, Ed. Réunion des musées nationaux, 2004
- LESUR, S., *La Tour de Jean sans Peur*, "Archeologia Document", 3, 1973, p. 96-105
- LIAÑO, E., *El mecenazgo artístico en Cataluña en la época de Alfonso el Magnánimo, artistas y relaciones artísticas*, XVI Congrés Internacional d'Història de la Corona d'Aragó, "Celebrazione Alfonsine", II, Actes, Nàpols, Comune de Napoli-Paparo, 2000, p. 1719-1727.
- LLABRÉS QUINTANA, G., *Galería de Artistas Mallorquins*, "Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana", 18, Palma, 1920-21, p. 198-199, doc. XLVIII
- LLABRÉS MARTORELL, J., LLOMPART, G., PALOU, J. M., *Santa Maria a Inca. L'art marià inquer*, Inca, 1992, p. 13
- LLOMPART, G., *Miscelánea de arquitectura y plástica sacra mallorquina (siglos XIII-XVI)*, "Analecta Sacra Tarraconensia", XLVI, 1973, p. 83-114
- LLOMPART, G., *Pere Mates, un constructor y escultor trecentista en la Ciutat de Mallorca*, "Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana", 34, Palma, 1973-1975, p. 91-118.
- LLOMPART, G., *Sagreriana minora*, "Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana", 39, Palma, 1983, p. 407-434
- LLOMPART, G. i PALOU, J. M., *L'escultura gòtica, La Seu de Mallorca*, Palma, Olañeta, 1995, p. 50-73
- MADURELL MARIMON, J. M., *El arte en la comarca alta de Urgel*, 1, "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona", III, 4, Barcelona, 1946, p. 7-89
- MADURELL MARIMON, J. M., *La portada gòtica y la imagen de la Virgen del siglo XV de la iglesia de San Félix de Sabadell*, separata de "Museo de la ciudad de Sabadell", III, Sabadell, 1947, p. 3-13
- MANOTE CLIVILLES, M. R., *L'escultura gòtica catalana de la primera meitat del segle XV a la Corona d'Aragó: Pere Joan i Guillem Sagrera*, I-II, Tesi doctoral, Universitat de Barcelona, 1994
- MANOTE CLIVILLES, M. R., *Aproximación a la figura del escultor catalán en la baja edad media, Catalonia, arte gòtico en los siglos XIV-XV*, (catàleg de l'exposició), Madrid, Museo del Prado, 1997, p. 57-66
- MANOTE CLIVILLES, M. R., *La façana gòtica del Palau de la Generalitat al carrer del Bisbe, Façana gòtica del Palau de la Generalitat de Catalunya*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, MNAC, 1999, p. 17-47
- MANOTE CLIVILLES, M. R., *Guillem Sagrera i Pere Joan, dos artistes catalans al servei d'Alfons el Magnànim a la cort de Nàpols*, Congresso Internazionale di Storia



- della Corona d'Aragona, Celebrazione Alfonsine (1997), II, Actes, Nàpols, Comune di Napoli-Paparo Ed., 2000, p. 1729-1743
- MANOTE CLIVILLES, M. R., *Jordi Safont, Relleus de la trona: Sant Lluc i Sant Marc, La Seu Vella, L'esplendor retrobada* (catàleg de l'exposició), Lleida, Generalitat de Catalunya i Fundació La Caixa, 2003, p. 338-341
  - MANOTE CLIVILLES, M. R., *Rotllí Gautier, L'art gòtic a Catalunya, Escultura II, De la plenitud a les darreres influències foranes*, (coord. MANOTE, M. R. i TERÉS, M. R.), Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2007, p. 152-158
  - MANOTE CLIVILLES, M. R., *Guillem Sagrera, el dibuix Boijmans Van Beuningen i l'arc de triomf del Castell Nou de Nàpols*, Els Amics al Pare Llompart, Miscel·lània in honorem, Palma, Associació d'Amics del Museu de Mallorca, 2009, p. 244-259
  - MANOTE CLIVILLES, M. R., *Liberalitat i mecenatge. Les relacions entre Alfons el Magnànim i Guillem Sagrera, Capitula facta et firmata. Inquietuds artístiques en el quatrecent*, (coord. TERÉS, M. R.), Valls, Cossetània ed., Universitat de Barcelona, 2009, p. 167-191
  - MANOTE CLIVILLES, M. R., *Palau de la Generalitat de Catalunya, Joies del Gòtic Català*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, SAU, 2013, p. 348-353
  - MANOTE, M. R. i PALOU, J. M., *Guillem Sagrera, Catalunya L'art gòtic a Catalunya, Escultura II De la plenitud a les darreres influències foranes*, (coord. MANOTE, M. R. i TERÉS, M. R.), Barcelona, Fundació Enciclopèdia Catalana, 2007, p. 92-106
  - MANOTE, M. R. i TERÉS, M. R., *El corrent internacional. Introducció, L'art gòtic a Catalunya, Escultura II De la plenitud a les darreres influències foranes*, (coord. MANOTE, M. R. i TERÉS, M. R.), Barcelona, Fundació Enciclopèdia Catalana, 2007, p. 16-23
  - MANOTE, M. R. i TERÉS, M. R., *El primer i el segon internacional a Catalunya L'art gòtic a Catalunya, Escultura II De la plenitud a les darreres influències foranes*, (coord. MANOTE, M. R. i TERÉS, M. R.), Barcelona, Fundació Enciclopèdia Catalana, 2007, p. 28-35
  - MANOTE, M. R. i TERÉS, M. R., *La influència septentrional: el flamenquisme i l'influx germànic, L'art gòtic a Catalunya, Escultura II De la plenitud a les darreres influències foranes*, (coord. MANOTE, M. R. i TERÉS, M. R.), Barcelona, Fundació Enciclopèdia Catalana, 2007, p. 272-277
  - *Una arquitectura gòtica mediterrànea* –comissaris MIRA, E. i ZARAGOZÁ, A., València, Generalitat Valenciana, 2003, I-II
  - MARQUÉS CASANOVAS, J., *Guillermo Bofill, maestro mayor de la Seo de Gerona, "Los Sitios"*, -suplement de Fires, Girona, 29 d'octubre de 1967-
  - MÉRINDOL, C. DE, *Claus Sluter et le double programme décoratif de la Chartreuse de Champmol. Nouvelles lectures, Actes des journées internationales Claus Sluter*, (setembre 1990), Dijon, Association Claus Sluter, 1992, p. 165-173
  - MESQUI, J., *La fortification dans le Valois du XIe au XVe siècle, et le rôle de Louis d'Orléans*, " Bulletin Monumental ", 135, París, 1977, p. 109-149
  - MIRA, E., *Una arquitectura gòtica mediterrànea. Estilos, maneras e ideologías, Una arquitectura gòtica mediterrànea, I* (catàleg de l'exposició), València, Generalitat Valenciana, 2003, p. 27-103
  - MIROT, L., *Paiements et quittances de travaux exécutés sous le règne de Charles VI (1380-1422)*, Bibliothèque de l'École de Chartres, 81, 1920, p. 183-304
  - MOLINA FIGUERAS, J., *Arnau de Montrodon y la catedral de San Carlomagno. Sobre la imagen y el culto al emperador carolingio en Gerona*, "Anuario de Estudios Medievales" 34/1, Barcelona, 2004, p. 417-454
  - MORGANSTERN, A. M., *Le tombeau de Philippe le Hardi et ses antécédents, Actes des journées internationales Claus Sluter*, (setembre 1990), Dijon, Association Claus Sluter, 1992, p. 175-191

- NASH, S., *Claus Sluter's 'Well of Moses' for the Chartreuse de Champmol reconsidered: part I*, "The Burlington Magazine", CXLVII, Londres, 2005, p. 798-809; part II, CXLVIII, 2006, p. 456-467
- NASH, S., "Adrien Biaunevopt...fasseur des thombes", *André Beauneveu et la pratique de la sculpture en France et en Flandre à la fin du XIVe siècle, André Beauneveu, artiste de cours de France et de Flandre*, (catàleg de l'exposició *L'Aube de l'ère bourguignonne: André Beauneveu, artiste de cours de France et de Flandre*) Londres, Ed. Paul Holberton, Musées de Bruges, Musée Groeninge, 2007, p. 31-65
- *El Renacimiento Mediterráneo, Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*, (catàleg de l'exposició), Museo Thyssen-Bornemisza- Museu de Belles Arts de València, 2001, comissariat a càrrec de NATALE, M.
- NICOLA, E. DI, *Arquitectura del siglo XV en Campania, Una arquitectura gótica mediterránea*, II, (catàleg de l'exposició), València, Generalitat Valenciana, 2003, p. 101-114.
- OLIVA PRAT, M., *Catálogo de la escultura gótica gerundense*, Girona, Asociación Arqueológica de la provincia, 1973
- PALOL, P. DE, *Gerona monumental*, Madrid, Plus Ultra, 1955, "Monumentos Cardinales de España", XVIII
- PALOU, J. M., *Guillem Sagrera*, Palma, Ajuntament de Palma, 1985
- PALOU, J. M., *Els intercanvis entre Mallorca i el principat de Catalunya, L'art gòtic a Catalunya, Escultura II, De la plenitud a les darreres influències foranes*, (coord. MANOTE, M. R. i TERÉS, M. R.), Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2007, p.82-83
- PALOU, J. M., *Pere de Santjoan, L'art gòtic a Catalunya, Escultura II, De la plenitud a les darreres influències foranes*, (coord. MANOTE, M. R. i TERÉS, M. R.), Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2007, p. 84-91.
- PANE, R., *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, I-II, Milà, Ed. di Comunità, 1971
- *Paris 1400. Les arts sous Charles VI*, (catàleg de l'exposició), París, Ed. Réunion des musées nationaux, 2004
- PEÑA, P. DE A., *Notas extractadas de varios protocolos (siglos XIV-XV)*, "Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana", VII, Palma, 1898, p. 265.
- PLA CARGOL, J., *Gerona Arqueológica y Monumental*, Girona-Madrid, Dalmau Carles, Pla, 1943
- POISSON, O., *La cathédrale de Perpignan et son "changement de forme de 1433"*, "Études Roussillonnaises", XIX, Actes del col·loqui "L'ensemble cathédrale Saint-Jean-Baptiste de Perpignan", Perpinyà, 2002, p. 59-67
- PONSICH, P., *La Cathédrale Saint-Jean de Perpignan*, "Études Roussillonnaises", III, 2, 3, 4, Perpinyà, 1953
- PROCHNO, R., *Le Puits de Moïse, Les princes des fleurs de lis, L'art à la cour de Bourgogne. Le mécénat artistique de Philippe le Hardi et de Jean sans Peur (1364-1419)*, (catàleg de l'exposició), París, Ed. Réunion des musées nationaux, 2004, p. 213-219
- PROCHNO, R., *Les réalisations artistiques à Champmol sous Philippe le Hardi et Jean sans Peur, Les princes des fleurs de lis, L'art à la cour de Bourgogne. Le mécénat artistique de Philippe le Hardi et de Jean sans Peur (1364-1419)*, (catàleg de l'exposició), París, Ed. Réunion des musées nationaux, 2004, p. 175-178
- PUJOL CANELLES, M., *La portada dels Apòstols de la basilica de Santa Maria de Castelló d'Empúries*, Castelló d'Empúries, Ajuntament de Castelló d'Empúries, 2007
- PUIG I CADAVALCH, J., *El problema de la transformació de la catedral del Nord importada a Catalunya, Contribució a l'estudi de l'arquitectura gòtica meridional*, "Miscel·lània Prat de la Riba", I, Barcelona, IEC, 1923, p. 65-87

- QUARRÉ, P., *Claux de Werve, imagier des Duch de Bourgogne*, (catàleg de l'exposició), Dijon, Musée des Beaux-Arts de Dijon, 1976
- RAYNAUD, C., *La Sainte Chapelle de Bourges: un style délibérément archaïque, Une fondation disparue de Jean de France, duc de Berry. La Sainte Chapelle de Bourges*, (catàleg de l'exposició), Paris, Somogy, 2004, p. 105-111
- RIBAUT, J.-Y., *André Beauneveu et la construction de la Sainte-Chapelle de Bourges, Actes des journées internationales Claus Sluter*, (setembre 1990), Dijon, Association Claus Sluter, 1992, p. 239-247.
- ROGGEN, D., *André de Beauneveu en de "Visite" van Klaas Sluter te Mehun sur Yèvre*, "Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis", 2, 1935, p. 114-126
- ROGGEN, D., *Les sculptures de la "Puerta del Mar" ou "del Mirador" à Palma*, -separata-, "Festschrift Friedrich Winkler", XVI, Berlín, 1959, p. 64-70
- ROURA GÜIBES, G., *Consulta i aprovació de la continuació de la catedral de Girona amb una nau única, L'art gòtic a Catalunya, Arquitectura I, Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos, 1*, (coord. BRACONS CLAPÉS, J. i FREIXAS CAMPS, P.), Barcelona, Fundació Enciclopèdia Catalana, 2002, p. 312-315
- RUBIÓ, J., *Alfons el Magnànim, rei de Nàpols, i Daniel Florentino, Leonardo da Bisuccio i Donatello*, "Miscel·lània Puig i Cadafalch", I, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1947-1951, p. 25-35
- *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, (catàleg de l'exposició), MNAC-Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003, comissariat a càrrec de RUÍZ QUESADA, F.
- RUÍZ QUESADA, F., *Els primers contactes artístics de Lluís Borrassà amb la catedral de Barcelona*, "Butlletí de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi", XV, Barcelona, 2001, p. 297-313
- RYDER, A., *El Reino de Nápoles en la época de Alfonso el Magnánimo*, València, IVEI, 1987
- RYDER, A., *Alfonso el Magnánimo rey de Aragón, Nápoles y Sicilia (1396-1458)*, València, IVEI, Generalitat Valenciana, Diputación Provincial de Valencia, 1992
- SABATER, T., *Els conjunts escultòrics de la Loge de Mer de Perpinyà, Els amics del P. Llompарт, Miscel·lània in honorem*, Palma, Associació d'Amics del Museu de Mallorca, 2009, p. 412-423
- SABATER, T., *La Loge de Mer de Perpiñán y sus conjuntos escultóricos*, "Anuario de Estudios Medievales", 40/1, 2010, p. 293-315
- SANCHÍS SIVERA, J., *La catedral de València*, València, F. Vives, Mora, 1990 (1909)
- SANCHÍS SIVERA, J., *Pintores medievales en Valencia*, Barcelona, 1914
- SCHER, S. K., *André de Beauneveu and Claus Sluter*, "Gesta", VII, New Haven, 1968, p. 3-14
- SCHER, S. K., *Bourges et Dijon. Observations sur les relations entre André de Beauneveu, Jean de Cambrai et Claus Sluter, Actes des journées internationales Claus Sluter*, (setembre 1990), Dijon, Association Claus Sluter, 1992, p. 277-294
- SCHMIDT, G., *Jean de Marville, artiste suranné ou innovateur, Actes des journées internationales Claus Sluter*, (setembre 1990), Dijon, Association Claus Sluter, 1992, p. 295-304
- SERRA DESFILIS, A., *"È cosa catalana". La Gran Sala del Castelnuovo en el contexto mediterráneo*, XVI Congrés Internacional d'Història de la Corona d'Aragó, "Celebrazione Alfonsine", II, Actes, Nàpols, Comune di Napoli, Paparo, 2000, p. 1719-1727
- SERRA DESFILIS, A., *"È cosa catalana: la Gran Sala del Castel Nuovo en el contexto mediterráneo"*, "Annali di architettura", Rivista del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza, 12, 2000, p. 7-16.
- SERRA RÀFOLS, E., *La nau de la Seu de Girona*, "Miscel·lània Puig i Cadafalch", I, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1947-1951, p. 185-204

- *Seu Vella. L'esplendor retrobada*, (catàleg de l'exposició), Lleida, Generalitat de Catalunya, Fundació "la Caixa", 2003
- SOUZA, J. C. i GARCÍA FLORES, A., *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", 19, Madrid, Universidad Complutense, 2009, p. 43-76
- TERÉS, M. R., *Pere Ça Anglada. Introducció de l'Estil Internacional en l'Escultura Catalana*, Barcelona, Proa, 1987.
- TERÉS, M. R., *Pere de Santjoan i el mestre de la cadira episcopal de Barcelona. Hipòtesi sobre una identitat*, "Quaderns d'Estudis Medievals", IV, 1988, p. 32-50.
- TERÉS, M. R., *L'escultura del segle XV a la Seu Vella*, Congrés de la Seu Vella de Lleida. Actes, Lleida, Ajuntament de Lleida, 1991, p. 215-223
- TERÉS, M. R., *La Seu Vella: els seus artistes, La Seu Vella de Lleida. La Catedral, els promotors, els artistes, s. XIII a s. XV*, (catàleg de l'exposició), Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1991, p. 125-139
- TERÉS, M. R., *Rotllí Gautier i Jordi Safont, Caps dels apòstols sant Jaume el Major i sant Joan Evangelista, La Seu Vella de Lleida. La Catedral, els promotors, els artistes, s. XIII a s. XV*, (catàleg de l'exposició), Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1991, p. 69-70
- TERÉS, M. R., *Rotllí Gautier i Jordi Safont, Grup de la Crucifixió i Davallament, La Seu Vella de Lleida. La Catedral, els promotors, els artistes, s. XIII a s. XV*, (catàleg de l'exposició), Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1991, p. 71-72
- TERÉS, M. R., *Pere de Sant Joan (Atribuït). Mare de Déu sedent a Mallorca gòtica* (catàleg de l'exposició), Barcelona-Palma, MNAC-Govern Balear, 1999, p. 149-150
- TERÉS, M. R. *Fragments d'apòstols, Seu Vella. L'esplendor retrobada*, (catàleg de l'exposició), Lleida, Generalitat de Catalunya, Fundació "la Caixa", 2003, p. 211-213
- TERÉS, M. R., *Les obres de la catedral de Barcelona i la intervenció de Francesc Marata, un escultor del gòtic internacional a El procés urbà i la identitat gòtica de Barcelona* (coord. CUBELES, A. i GRAU, R.), "Barcelona. Quaderns d'Història", 8, 2003, p. 201-231.
- THÉNARD-DUVIVIER, F., *Images sculptées au seuil des cathédrales. Les portails de Rouen, Lyon et Avignon*, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2012
- *Una arquitectura gòtica mediterrànea*, I-II, (catàleg de l'exposició), València, Generalitat Valenciana, 2003
- *Une fondation disparue de Jean de France, duc de Berry. La Sainte Chapelle de Bourges*, (catàleg de l'exposició), París, Somogy, 2004.
- VALERO MOLINA, J., *Acotacions cronològiques i nous mestres a l'obra del claustre de la catedral*, "D'Art", 19, Departament d'Art, Universitat de Barcelona, 1993, p. 29-41
- VALERO MOLINA, J., *L'etapa gironina de l'escultor Pere de Santjoan*, "Annals de l'Institut d'Estudis Gironins", XLVII, 2001, I Congrés d'Història de Girona, p. 221-236
- VALERO MOLINA, J., *La catedral de Barcelona, L'art gòtic a Catalunya, Escultura II, De la plenitud a les darreres influències foranes*, (coord. MANOTE, M. R. i TERÉS, M. R.), Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2007, p. 232-235
- VALERO MOLINA, J., *Pere Torregrossa, Pere Jalopa i la Capella de Sant Sever de la Catedral de Barcelona*, "Lambard". Estudis d'art medieval, XXI, 2009-2010, Barcelona, IEC, 2010, p.157-178.
- VICH I SALOM, J. , *Alfonso V y el estamento noble en Mallorca*, IV Congrés d'Història de la Corona de Aragó, Actes i Comunicacions, I, Palma, 1955, p. 387-421
- VICENS VIVES, J., *Els Trastàmars (segle XV)*, Barcelona, Vicens Vives, 1969
- VIDAL FRANQUET, J., *Pere Compte, mestre major de l'obra de la seu de Tortosa*, "Anuario de Estudios Medievales", 35/1, Barcelona, 2005, p. 403-431

- VILLANUEVA, J., *Viage literario a las iglesias de España*, XII, Madrid, Imp. Real Academia de la Historia, 1850
- WETHEY, H. E. , *Guillermo Sagrera*, "The Art Bulletin", XXI, New York, 1939, p. 44-60
- YUSTE GALÁN, A. M., *La introducción del arte flamígero en Castilla: Pedro Jalopa, maestro de los Luna*, "Archivo Español de Arte", LXXVII, Madrid, 2004, p. 291-300
- ZARAGOZÁ, A., *Arquitecturas del gótico mediterráneo, Una arquitectura gótica mediterránea*, I (catàleg de l'exposició), València, Generalitat Valenciana, 2003, p. 107-192.