

La escultura del Gótico Internacional en la Corona de Aragón: los primeros años (ca. 1400-1416)

M^a ROSA TERÉS*

Resumen

El gótico internacional tuvo en escultura una magnífica recepción en Barcelona alrededor de 1400, gracias a la obra del nuevo coro y bajo la dirección de Pere Sanglada. En aquel momento se dieron unas circunstancias muy favorables desde el punto de vista político, económico y artístico, que hicieron posible el cambio y la adopción de las nuevas modas, llegadas principalmente de las cortes septentrionales de Europa, por entonces bajo el dominio de los distintos integrantes de la Casa de Valois. La mayoría de escultores activos entonces en la Corona de Aragón fueron sensibles al cambio. Algunos fueron más hábiles en la asimilación e interpretación personal de lo nuevo. Otros, de aptitudes más discretas, se limitaron a seguir a los mejores. Pero todos ellos prepararon el camino para acceder a la culminación del estilo con Pere Joan y Guillem Sagrera.

Palabras clave

Gótico internacional, escultura, Corona de Aragón.

Abstract

The International Gothic sculpture had a magnificent reception in Barcelona around 1400, thanks to the work of the new choir under the direction of Pere Sanglada. At that time, very favorable circumstances took place from the political, economic and artistic point of view. These circumstances favoured the change and the adoption of the new style, coming preferably from northern courts of Europe, which were at that time under the domination of different members of the House of Valois. Most of the sculptors working in the Crown of Aragon were sensible to this change. Some of them were more skilled in the assimilation and personal interpretation of the innovations. Others, with fewer aptitudes, simply followed to the best artists. However, all of them prepared the way to reach the culmination of the style with Pere Joan and Guillem Sagrera.

Key words

International Gothic, sculpture, Crown of Aragon.

* * * * *

Introducción

El período cronológico correspondiente al Interregno ha de constituir el núcleo central de referencia para nuestro análisis, pero limitar a dos años el recorrido por la producción escultórica no tendría sentido, ya que

* Catedrática de Historia del Arte Medieval de la Universidad de Barcelona. Dirección de correo electrónico: rosateresto@ub.edu. Este trabajo forma parte del Proyecto HAR2010-18498, subvencionado por el ministerio de Ciencia e Innovación.

obligaría a hacer estudios parciales y a renunciar a cuestiones importantes. Así pues, conviene ampliar un poco más la cronología y situar el punto de partida hacia 1400, un momento clave y generalmente consensuado para entender la llegada a la Corona de Aragón de las nuevas modas del llamado gótico internacional. Asimismo, la muerte de Fernando de Antequera en 1416 y la consiguiente subida al trono de su hijo Alfonso el Magnánimo constituyeron un cambio, la aparición de nuevos intereses y una intensificación del acercamiento a Italia, debilitado durante los primeros años del siglo XV, cuando las cortes septentrionales y lo que en ellas se hacía en términos de producción artística estaban en el punto de mira de promotores y artistas de toda la Corona de Aragón.

La Corona de Aragón gozaba por aquel entonces de una unidad relativa, a la que contribuían la Monarquía y la Iglesia, representada esta última por unos dirigentes poderosos que, al igual que los miembros de la realeza, se desplazaban a menudo, dejando su impronta en términos de promoción artística allí adonde iban, bien fuese Barcelona, Valencia, Tortosa, Zaragoza o Mallorca, por citar algunas de las localidades más prestigiadas y representativas. Los artistas también se movían constantemente en función de las ofertas de trabajo, de forma que su manera de hacer se desplazaba con ellos, generaba cambios estilísticos y permitía la difusión de nuevos modelos en cualquiera de las especialidades en que aquellos fueran diestros y reconocidos. Existieron centros —sobre todo, sedes episcopales— con una actividad artística interesantísima, conectados por distintas razones que no siempre coincidían con las geográficas o religiosas.

Sin embargo, el arte del período no puede ser estudiado al margen de unas determinadas circunstancias políticas y religiosas que lo marcaron profundamente. Las alianzas matrimoniales urdidas por el Ceremonioso, el corto reinado de Juan I, la muerte sin descendencia de Martín el Humano, las turbulencias del Interregno y finalmente el Compromiso de Caspe son sólo algunos de los acontecimientos importantes a destacar. Todo ello coincidió también con los años del Gran Cisma de Occidente y del protagonismo de Benedicto XIII, el papa Luna, que contó con el apoyo incondicional de los reyes Juan I y Martín el Humano y que tuvo un papel decisivo en la proclamación de Fernando de Antequera.

Durante el reinado de Juan I, primogénito del Ceremonioso, el acercamiento a Francia era bien palpable en la mayoría de los ámbitos, no sólo en el político sino también en el cultural. Gracias a sus dos matrimonios, primero con Mata de Armañac (1373) y después, al enviudar, con Violante de Bar (1380), la Corona de Aragón llegó a ser más afrancesada que nunca. Mientras estuvo casado con Mata de Armanyac, Juan I fue cuñado del duque de Berry, y esta relación tan estrecha no se rompió —al contrario, se

reforzó— cuando se concertó el matrimonio con Violante de Bar, hija de María de Valois y Roberto de Bar y sobrina carnal de los llamados príncipes de la flor de lis.¹

Fue entonces, a partir del reinado de Juan I, cuando se propició la llegada del gótico internacional,² que, en el caso de la escultura, tuvo una magnífica recepción en Barcelona gracias a la obra del coro de la catedral, dirigida por Pere Sanglada; el verdadero introductor, a mi entender, del nuevo estilo en la escultura catalana y de una manera más general en la Corona de Aragón.³

Hacia 1400 la catedral de Barcelona, por entonces en plena construcción, fue capaz de aglutinar a algunos de los mejores artífices del momento. Con anterioridad, ya había acogido a uno de los precursores, Pere Moragues, cuya gran aportación en el campo de la escultura funeraria es bien conocida y cuyo arte tuvo gran incidencia en la producción posterior. Después, en tiempos de Pere Sanglada, coincidieron en Barcelona varios escultores: es el caso de Jordi de Déu, Rich Alamant, Antoni Canet, Pere de Sant Joan, Francesc Marata, Françoi Salau u otros, más jóvenes y todavía en su etapa formativa, como Llorenç Reixac y Pere Oller. Aún se pueden añadir algunos más que después, en algún momento de su actividad, pasarían puntualmente o trabajarían en la catedral de Barcelona; como es el caso de Pere Joan, el maestro Carlí y, muy posiblemente, Rotllí Gautier y Guillem Sagrera.

Pero la seo barcelonesa no era la única que se encontraba en obras: había otros centros, a menudo relacionados entre sí, como Perpiñán, Lleida, Tortosa, Morella, Sant Mateu, Valencia o Mallorca, donde, durante estos primeros años del siglo XV, también se trabajaba intensamente. Algunos de los nombres anteriores se repiten, como los de Rich Alamant, Antoni Canet, Pere de Sant Joan o Guillem Sagrera, pero también aparecen

¹ Sus tíos eran Carlos V, rey de Francia, Juan, duque de Berry, Felipe el Atrevido, duque de Borgoña, y Luís de Anjou. Un ascendente familiar de estas características sin duda influyó en esta joven princesa que además se había educado en París y que había coincidido en la corte con Cristine de Pisan y con Guillaume Machaut. Para más información sobre esta reina y sus intereses artísticos remito a TERÉS, M^a R., “Violante de Bar: les inclinacions artístiques d’una reina francesa a la Corona d’Aragó”, en Terés, M^a R. (coord.), *Capitula facta et firmata: Inquietuds artístiques en el quatre-cents*, Valls, Cosetània, 2011, pp. 7-69.

² Este término, en ocasiones controvertido, continúa siendo el más utilizado para designar el arte europeo del entorno de 1400. Existen otras denominaciones, algunas más neutras y menos comprometidas como “arte europeo de hacia 1400”, y otras más significativas como “naturalismo cortesano” o “arte áulico”.

³ Sobre Pere Sanglada, TERÉS, M^a R., *Pere Sanglada i la introducció de l’estil internacional a l’escultura catalana*, Barcelona, Artstudi, 1987. Más recientemente, TERÉS, M^a R., “Pere Sanglada i l’arribada del gòtic internacional a Barcelona”, en Manote, M^a R. y Terés, M^a R. (coords.), *L’art gòtic a Catalunya. Escultura II: de la plenitud a les darreres influències foranes*, Barcelona, Fundació Enciclopèdia Catalana, 2007, pp. 36-56.

nombres nuevos, como Pere de Corçan, Bartomeu Durá o Joan de Maine, entre otros. En mayor o menor medida, todos estos escultores fueron conocedores del cambio experimentado en la escultura del entorno de 1400. Algunos fueron muy hábiles en la asimilación e interpretación personal de lo nuevo. Otros, de aptitudes más discretas, se limitaron a seguir a los grandes y no acabaron de incorporar las novedades en su manera de trabajar o lo hicieron de manera menos exitosa. Ello, no obstante, no es motivo suficiente para ignorarlos, todo lo contrario, sus nombres y lo que hicieron se convierten en argumentos de peso a la hora de entender el período en su globalidad.

Los contactos con Aviñón durante los años del Gran Cisma

Durante el siglo XIV Aviñón se había convertido en un gran centro cultural, receptor y promotor de tendencias artísticas, gracias a la presencia de la corte papal y al afán propagandístico de la mayoría de sus prelados; la importante afluencia de artistas, venidos de Italia, Inglaterra, la misma Francia y por supuesto también de los territorios de la Corona de Aragón, había facilitado todo tipo de intercambios y había hecho de la ciudad un claro centro precursor del estilo internacional.⁴ A finales de la centuria Aviñón no había perdido del todo esta condición privilegiada, pero las penosas circunstancias políticas y religiosas que le tocó vivir contribuyeron a su debilitamiento. Basta con citar el Gran Cisma (1378-1417), la terca actitud de Benedicto XIII y el asedio del palacio papal por parte de las tropas francesas, que duró casi cinco años (1398-1403).⁵ Por entonces, otras cortes europeas, muy especialmente París, Berry y Borgoña, regidas por miembros de la Casa de Valois, estaban preparadas para asumir el relevo.

Sin embargo, dentro de la producción escultórica aviñonesa de finales del siglo XIV y comienzos del siglo XV se incluyen los restos de importantes monumentos funerarios de personajes relacionados con la corte papal, como el del papa Clemente VII o los de los cardenales Philippe Cabassole, Guillaume II Aigrefeuille (*ca.* 1401) y Jean de la Grange, uno de los más espectaculares. Los fragmentos conservados de estas tumbas presentan variedades estilísticas y diferentes calidades de ejecución, pero hay que suponer que sus características y su apariencia solemne debían constituir buenas fuentes de información para los prelados de la Corona de Aragón que visitaron o se instalaron durante un tiempo en la corte de los Papas.

⁴ Ello fue posible sobre todo durante el brillante pontificado de Clemente VI (1342-1352) [VINGTAIN, D., *Avignon. Le Palais des Papes*, Saint-Léger-Vauban, Zodiaque, 1998, pp. 181-394].

⁵ *Ibidem*, pp. 395-420.

En efecto, durante los años del cisma, la corte de Aviñón continuó siendo un importante foco de atracción para las altas jerarquías de la iglesia y de la monarquía. A finales de la centuria, el hecho de que los monarcas de la Corona de Aragón se mantuvieran fieles a Benedicto XIII estrechó todavía más los lazos con la ciudad papal.⁶ Se conocen numerosos viajes o desplazamientos temporales de prelados, de políticos y, lo más seguro, también de artistas de la Corona de Aragón a la ciudad que durante casi un siglo había concentrado el poder de la Iglesia y había albergado una de las cortes más fastuosas de Europa.

Juan Fernández de Heredia (1310-1396), gran maestre de la Orden del Hospital y castellán de Amposta, fue uno de los hombres más brillantes e influyentes de su época, bien relacionado con la corte aragonesa y partidario del papa de Aviñón durante los años del gran cisma. Entre 1382 y la fecha de su muerte residió de forma permanente en Aviñón. Murió el mismo año que el rey Juan I con quien le había unido una estrecha amistad y una similitud de gustos literarios.⁷

Sin alcanzar la singularidad de Fernández de Heredia, Fernando Pérez Calvillo, “el cardenal de Tarazona” (doc. 1349-1404), que había iniciado su formación como hombre de letras en la universidad de Bolonia, fue obispo de Vic y después de Tarazona, donde dedicó grandes esfuerzos a la construcción de la nueva catedral dedicada a Santa María de la Huerta. Sin embargo, también pasó un largo período de su vida en Aviñón al servicio de Benedicto XIII; allí se encontraba durante el cerco de la ciudad, entre 1398 y 1403.⁸

Un caso parecido es el de Francisco Clemente Pérez (Francesc Climent Sopera), que fue sucesivamente prior de la colegiata de Santa María de Daroca y, después, obispo de Mallorca, de Tortosa, de Barcelona, de Zaragoza y, finalmente, de nuevo, obispo de Barcelona hasta su muerte, acaecida en 1430. Como responsable máximo de la fábrica de algunas sedes catedralicias, este prelado jugó un importante papel en el ámbito de

⁶ Pedro IV, el Ceremonioso, mantuvo hasta su muerte una actitud ambigua o, mejor, de obstinada indiferencia ante el cisma. Este no fue el caso de sus sucesores, Juan I y Martín I, el Humano, que manifestaron siempre su apoyo incondicional al papado de Aviñón. No hay que olvidar que el rey Martín se había casado con María de Luna, pariente cercana del futuro papa Benedicto XIII, y que estos lazos familiares fueron decisivos para encontrar apoyo en los años más difíciles del pontificado. Sobre las relaciones de este papa con los monarcas aragoneses, Moxó, F. de, “Benedicto XIII y la monarquía aragonesa”, en Sesma Muñoz, J. A. (dir.), *Benedicto XIII, el Papa Luna. Muestra de documentación histórica aragonesa en conmemoración del sexto centenario de la elección papal de don Pedro Martínez de Luna*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1994, pp. 63-73.

⁷ VIVES, J., PBRO., “Juan Fernández de Heredia. Gran maestre de Rodas. Vida, obras, formas dialectales”, *Analecta Sacra Tarraconensia*, III, Barcelona, 1927, pp. 121-191. También <http://www.enciclopedia-aragonesa.com/>, (fecha de consulta: 5-IV-2012).

⁸ AINAGA ANDRÉS, M^a T., “El legado artístico de Pedro y Fernando Pérez Calvillo a la sede Episcopal de Tarazona (Zaragoza)”, *Tvriaso*, X, vol. II, Tarazona, 1992, pp. 455-503, espec. pp. 455-457.

la producción artística del período y favoreció asimismo el movimiento de artistas y el intercambio de nuevas propuestas. También se le conoce una estrecha vinculación con Aviñón; fue secretario de Benedicto XIII en el año 1406 y participó muy directamente en las controversias del Cisma.

La impronta de Pere Moragues

Sin lugar a dudas, la corte papal de Aviñón adquiere un protagonismo muy especial a la hora de hablar del arte de Pere Moragues. Como se ha comentado anteriormente, los mismos papas y algunos de los cardenales más insignes se hicieron construir espléndidos monumentos sepulcrales, conservados fragmentariamente y todavía poco conocidos.⁹ No puede ser fruto de la casualidad que los mejores clientes de Pere Moragues, como Lope Fernández de Luna o Juan Fernández de Heredia se establecieran durante un tiempo en Aviñón; allí habrían tenido ocasión de admirar algunos de estos sepulcros, destinados a perpetuar la tan deseada fama póstuma, y la oportunidad de desear algo parecido para sus propios monumentos funerarios.

No nos corresponde hablar de Pere Moragues, dado que los años de su actividad quedan fuera del marco cronológico que nos hemos propuesto, pero sí que es preciso recordarlo porque muchas de las realizaciones escultóricas en tierras aragonesas cuya cronología se acerca al 1400 acusan su influencia y porque sin ninguna duda su arte contribuyó en gran manera a la introducción del estilo internacional. La historiografía actual habla de retablos que nacieron bajo su impronta y sobre todo insiste en el impacto que tuvo su buen hacer en el ámbito de la escultura funeraria.

Sin lugar a dudas, un artista de la categoría de Pere Moragues, escultor, orfebre y también arquitecto, no podía pasar desapercibido allá donde fuese que desarrollara su actividad. El conocimiento que de él se tiene en la actualidad es bastante completo, si bien se han perdido la mayoría de sus obras documentadas. Sin embargo, se conserva entre otras la que sin duda fue una de sus mejores realizaciones, representativa de sus años de madurez profesional, el sepulcro de Lope Fernández de Luna, arzobispo de Zaragoza entre 1352 y 1382.¹⁰ El monumento de la seo de Zaragoza, ubi-

⁹ Sobre este arte funerario, BARON, F., "Fragments de gisants avignonnais", *Revue du Louvre*, 2, 1978, pp. 73-83; más recientemente, GARDNER, J., *The Tomb and the Tiara. Curial Tomb Sculpture in Rome and Avignon in the Later Middle Ages*, Oxford, Clarendon Press, 1992.

¹⁰ Los documentos que daban la paternidad del sepulcro al escultor catalán fueron dados a conocer por SERRANO SANZ, M., "Documentos relativos a la pintura en Aragón durante los siglos XIV y XV", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XXXV, Madrid, 1916, pp. 409-421. Pertenecen al año 1379 y en ellos se especifica claramente que Moragues cobraba unas cantidades por los trabajos realizados en el sepulcro del arzobispo (...*para las messiones que me conviene fazer por el rancar e adorar de la piedra que he de fazer venir de Girona para la sepultura de la sobredita capiella del dito señor...*).

cado en su capilla funeraria, actualmente parroquia del Salvador, es clave para poder conocer el estilo del maestro y valorar su área de influencia. Sus características y su gran calidad de ejecución lo hacen merecedor de todos, los elogios.

Muy cerca del sepulcro zaragozano se encontraba el del gran maestro de Rodas, Juan Fernández de Heredia, una de las joyas de la iglesia parroquial de Santa María de Caspe, desaparecido definitivamente durante la guerra civil del 36. En este caso, por lo que se puede deducir de las pocas fotografías conservadas (Archivo Mas), no se trataba de una obra influida por el arte de Moragues sino más bien de una obra personal del escultor, perteneciente también, como la del arzobispo zaragozano, a su período de madurez profesional. La escena de las exequias y los integrantes del séquito funerario, de una manera muy especial los plañideros o llorones, organizados bajo arcuaciones ojivales o triangulares, fue imitada con más o menos fortuna en toda una serie de sepulcros posteriores.¹¹

Los hermanos Pedro y Fernando Pérez Calvillo dirigieron la sede episcopal de Tarazona, entre 1354 y 1391 el primero y entre 1391 y 1404 el segundo, coincidiendo su mandato con los años más difíciles del cisma de Occidente. Su capilla funeraria, dedicada a San Lorenzo, San Prudencio y Santa Catalina, ya debía estar terminada en 1399 puesto que Fernando, desde Aviñón, concedía indulgencias a todos aquellos que la visitaran. Además de los sepulcros de los preladados, la capilla incluía unas pinturas murales de gran modernidad temática, con retratos arrodillados de distintos miembros de la familia, acompañados por los santos titulares. Estas pinturas, encargadas a Juan de Levi, no se conservan, a diferencia del gran retablo del mismo pintor que actualmente luce magnífico presidiendo el conjunto.¹² Sorprende el proyecto general de esta capilla funeraria, por su riqueza y por lo que significa respecto a la auto consideración y al deseo de fama póstuma de estos preladados, de manera parecida a como se estaba haciendo en Aviñón, lugar que Fernando conocía muy bien, puesto que vivió en la ciudad de los Papas entre 1398 y 1403, acompañando a Benedicto XIII durante el cerco a la ciudad papal.

¹¹ Además de los sepulcros de Zaragoza y, con toda seguridad, Caspe, Pere Moragues se responsabilizó de la labra de otros monumentos funerarios, ahora desaparecidos. Entre los documentados y los atribuidos se contabilizan once, algunos de los cuales debían ser de gran envergadura. Destacan el del cardenal de Aragón Nicolás Rossell, en el convento de Predicadores de Barcelona, y el del prior de Montserrat, Jaume de Vivers, en la capilla de las Once mil Vírgenes del monasterio. Sobre Pere Moragues y su actividad como escultor se puede consultar el estudio reciente de TERÉS, M^a R., "Pere Moragues, escultor", en *L'art gòtic a Catalunya. Escultura I: La configuració de l'estil*, Barcelona, Fundació Enciclopèdia Catalana, 2007, pp. 275-290.

¹² LACARRA, M^a C., "Juan de Levi, pintor al servicio de los Pérez Calvillo en su capilla de la seo de Tarazona (1403-1408)", en *Retablo de Juan de Levi y su restauración*, Zaragoza, 1990, pp. 29-45 y 57-63.

Julián de Loba, procurador del cardenal y administrador perpetuo de la diócesis turiasonense, fue el encargado de contratar al escultor catalán Pere de Corçan, *natural de Tortosa*, para la realización de las tumbas de los dos hermanos.¹³ El escultor, del que de momento se desconoce casi todo, concluía su obra en 1405. Duran Sanpere ya había relacionado estos sepulcros con el arte de Pere Moragues¹⁴ y un análisis detallado de los mismos nos lleva a la misma conclusión [figs. 1 y 2]. Pero no se trata de obras surgidas del taller de Moragues sino de obras posteriores que acusan su influencia. En algunos aspectos se pueden establecer semejanzas con el sepulcro de Lope Fernández de Luna, pero este parecido se diluye en gran parte cuando se examinan de cerca. No son sepulcros bajo arcosolio e iconográficamente la ceremonia del funeral aparece distribuida de otra manera. En el caso del sepulcro zaragozano, la ceremonia de las exequias aparece en el muro del fondo, sobre la imagen yacente del arzobispo, y la serie de llorones o plañideros ocupa las tres caras visibles de la caja, alternando con las figuras casi exentas del rey, un cardenal y la reina.¹⁵

En los sepulcros de los Pérez Calvillo, ceremonia del funeral y comitiva fúnebre aparecen mezclados en los distintos frentes, lo que da un aire de mayor libertad. También aparecen recursos innovadores como el de colocar algunas figuras totalmente de espaldas, lo que les confiere un toque de modernidad más allá de las soluciones utilizadas en las obras de Pere Moragues [fig. 3]. Predominan los valores decorativos y la sensación de fastuosidad y, sin embargo, su realización adolece de defectos propios de un escultor no excesivamente experimentado. Los personajes se protegen bajo arcuaciones de diseño a menudo incorrecto y sus proporciones no siempre son lo ajustadas que cabría esperar. Mucho más delicados son los yacentes, que lucen grandes doseles calados sobre sus cabezas, enmarcadas cada una de ellas por dos ángeles arrodillados. La imagen de Fernando, el menor de los hermanos, es la más suntuosa y lleva incorporado a sus pies un capelo cardenalicio. Algunos de estos detalles aparecen en sepulcros asignados a Pere Moragues.¹⁶

¹³ AINAGA ANDRÉS, M^a T., “El legado artístico...”, *op. cit.*, pp. 476-478.

¹⁴ DURÁN SANPERE, A. y AINAUD DE LASARTE, J., *Escultura gótica, Ars Hispaniae*, vol. VIII, Madrid, Plus Ultra, 1956, p. 281, fig. 274.

¹⁵ Tradicionalmente identificados con Pedro IV, Sibila de Fortiá y el futuro papa, entonces cardenal Pedro de Luna. El sepulcro de Fernando Pérez Calvillo también lleva figuras casi exentas en los ángulos y en el centro de cada lado; parecen representar a santos y santas pero su realización no resulta demasiado afortunada.

¹⁶ Un aspecto muy parecido debía ofrecer el sepulcro del cardenal Nicolás Rossell que Pere Moragues labró en 1364 para el convento de Padres Predicadores de Barcelona. Según se hacía constar en el contrato, dos ángeles arrodillados habían de enmarcar el rostro del difunto y a sus pies tenía que aparecer el capelo de cardenal (MADURELL MARIMON, J. M., “La obra del sepulcro del cardenal de Aragón”, *Sonderdruck aus Spanische Forschungen der Görresgesellschaft*, 21, pp. 162-168).

Pere de Corçan, el imaginero encargado de la labra de estos sepulcros, es hoy por hoy un artista desconocido del que sólo se sabe que procedía de Tortosa. La documentación dertosense, referida a la catedral y a otras obras de la ciudad, no lo mencionan y sólo una vez, en 1375, aparece un maestro Pere¹⁷ del que no se sabe nada más y que tal vez podría identificarse con este imaginero, activo en Tarazona algunos años después. Lo que sí se sabe y conviene recordar aquí, aunque se volverá a ello más adelante, es que Moragues fue durante un tiempo (1382-1387) maestro mayor de la catedral de Tortosa, lugar de procedencia de Pere de Corçan.

El sepulcro de Gonzalo de Funes en la parroquia de San Miguel de Cantavieja, ha sido considerado uno de los ejemplos más notables del arte funerario turolense.¹⁸ Es otra de las muestras de la impronta de Pere Moragues en tierras aragonesas y en especial en la zona del Maestrazgo. Este caballero sanjuanista, comendador de Aliaga y Cantavieja, obtuvo en 1417 la castellanía de Amposta, el máximo cargo de la Orden del Hospital en la Corona de Aragón. Aunque en el límite del marco cronológico que nos hemos propuesto, conviene hacer una mención por pequeña que sea de este monumento funerario, labrado en alabastro y conservado en gran parte, si bien ha perdido algunos elementos, el más importante de ellos la imagen yacente del difunto. Se trata de un sepulcro del tipo adosado bajo arco-solio, cuya cara frontal aparece ocupada por los representantes del duelo mientras que en el muro del fondo, sobre la desaparecida imagen del difunto, se despliega la ceremonia del funeral y la presentación del alma a la divinidad. Es muy probable que el destinatario del sepulcro hubiese tenido en cuenta otra de las grandes realizaciones funerarias de la Orden del Hospital, el ya citado monumento de Juan Fernández de Heredia, en la parroquia de Caspe. Esta circunstancia, añadida a toda una serie de consideraciones estilísticas, ha llevado a relacionar este sepulcro con la herencia de Pere Moragues.¹⁹

¹⁷Sobre la presencia de este maestro en la catedral de Tortosa, ALMUNI, V., *La catedral de Tortosa als segles del Gòtic*, Barcelona, 2007, I, pp. 456-457.

¹⁸CASABONA SEBASTIÁN, J. F., "San Miguel de Cantavieja y la escultura gótica del Maestrazgo", en Ibáñez, J. (coord.), *Comarcas del Maestrazgo*, Zaragoza, Diputación General, 2007, pp. 137-142, espec. p. 141. También sobre este sepulcro, SÁNCHEZ GIMÉNEZ, S., "La muerte en la Edad Media y su plasmación en la escultura gótica de la comarca del Maestrazgo a través de dos ejemplos en Cantavieja y Bordón", *Bayliás, Miscelánea del CEMAT*, 4, CEMAT, Teruel, 2008.

¹⁹Asimismo, se refieren a este sepulcro FUMANAL, M. A. y MONTORIO, D., "L'influx dels tallers reials d'escultura durant la segona meitat del segle XIV al nord del regne de València i el baix Aragó: el taller de Pere Moragues i els retaules de Rubiols i Mosquerola", *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, LXXIX, 2003, pp. 75-99, espec. p. 79. Consideran asociados al taller de Pere Moragues, a partir de la tumba de Lope Fernández de Luna en Zaragoza, el sepulcro de los Vallterra en la catedral de Segorbe y el sepulcro de Juan de Funes en San Miguel de Cantavieja.



*Fig. 1. Tarazona. Catedral de Santa María de la Huerta. Sepulcro de Fernando López Calvillo.
Foto: Rosa Terés.*



*Fig. 2. Tarazona. Catedral de Santa María de la Huerta. Sepulcro de Pedro López Calvillo.
Foto: Rosa Terés.*



Fig. 3. Tarazona. Catedral de Santa María de la Huerta. Sepulcro de Fernando López Calvillo (detalle). Foto: Rosa Terés.

Finalmente, ya en territorio valenciano, en la capilla del Salvador del claustro de la catedral de Segorbe, cuya consagración tuvo lugar el año 1401, se conserva otro sepulcro de hacia 1400, en este caso doble, perteneciente a algún miembro de la familia de los Vallterra, o de los Heredia,²⁰ cuya ejecución también se ha relacionado con un taller ligado a la corona y derivado muy probablemente de Pere Moragues [fig. 4].²¹ La capilla se consagró en 1401.

En Rubielos de Mora y en Mosqueruela existen algunos restos de retables con una datación aproximada de hacia 1400 que también se han

²⁰ La heráldica de los Vallterra (Cuartelado: 1º y 4º, de plata, tres bandas de azul; 2º y 3º, de oro, cinco flores de lis de gules, puestas en sotuer). aparece en la cara frontal del sepulcro, pero en el extremo superior derecho del arcosolio también aparecen las cinco torres del escudo de los Heredia (cinco torres de plata sobre campo de gules).

²¹ JOSÉ-PITARCH, A., "Los primeros tiempos (siglo XIII-último tercio del siglo XIV)", en *La luz de las imágenes. Segorbe*, Generalitat Valenciana, 2001, pp. 97-147, espec. p. 126. En esta misma capilla existen ménsulas y claves de bóveda, estas últimas de madera, que inicialmente se vincularon al arte de Jordi de Déu (FUMANAL, M. A. y MONTORIO, D., *La luz de las imágenes...*, op. cit., pp. 288-291) pero que más adelante estos mismos autores ("L'influx dels tallers reials...", op. cit., pp. 78-79), una vez examinadas las obras después de su limpieza y restauración, han considerado más próximas a talleres derivados de Pere Moragues.

relacionado con el arte de Pere Moragues y muy especialmente con el desaparecido sepulcro caspense de Juan Fernández de Heredia.²²

Lejos ya de la impronta de Moragues, en un momento cronológico posterior, se produce en Aragón la llegada de las nuevas formas escultóricas de procedencia más claramente borgoñona, coincidiendo con las obras realizadas en la capilla de los Sagrados Corporales de Daroca, donde en 1417 se estaba trabajando en una magnífica estructura de piedra caliza, a manera de retablo-*jubé*, terminada en su primera fase antes de 1424 y patrocinada por la reina María de Castilla, esposa de Alfonso el Magnánimo, según corrobora la heráldica que lo complementa.²³ Esta compleja estructura, semejante a un *jubé*, se había atribuido inicialmente al famoso imaginero Juan de la Huerta, activo durante bastantes años en la corte borgoñona. Más tarde, Pierre Quarré vio mayores similitudes con la obra de un artista borgoñón algo anterior, Claus de Werve, y propuso una cronología de hacia 1420.²⁴ Ahora se conoce la importante intervención del maestro Isambart²⁵ y de su colaborador Pedro Jalopa, quienes habrían trabajado en esta obra con algunas intermitencias entre 1417 y 1424.²⁶

Los relieves que narran la historia de los corporales y que ocupan los muros laterales del presbiterio son obra de Pere Joan, documentado en Daroca en 1445.²⁷ De hecho, la más importante aportación al gótico internacional en Aragón es más tardía y la debemos a este escultor catalán, que

²² El estilo de Pere Moragues se habría extendido fácilmente por tierras aragonesas y valencianas; sobre esta cuestión, *ibidem, passim*).

²³ Sobre los intereses artísticos de esta reina véase el estudio reciente de VICENS, T., "Aproximació al mon artístic de la reina Maria de Castella", en Terés, M^a R. (coord.), *Capitula facta et firmata...*, *op. cit.*, pp. 193-262.

²⁴ QUARRÉ, P., "Le retable de la Capilla de los Corporales de la Collegiale de Daroca et le sculpteur Juan de la Huerta", en *España entre el Mediterráneo y el Atlántico, Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, Granada, 1973, pp. 455-464. Este autor sugería la posibilidad de que el autor del retablo fuera un seguidor cercano de Claus de Werve.

²⁵ Isambart y maestro Corla fueron requeridos también por el Cabildo de la Seo de Zaragoza (1417) para inspeccionar el cimborrio de factura reciente pero que ya presentaba deficiencias en su estructura [IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., y CRIADO MAINAR, J., "El maestro Isambart en Aragón: la capilla de los Corporales de Daroca y sus intervenciones en la catedral de la Seo de Zaragoza", en *La piedra postrera (2). Comunicaciones, Simposium internacional sobre la catedral de Sevilla en el contexto del gótico final*, Sevilla, 2007, pp. 75-113, espec. pp. 76-87].

²⁶ Isambart era un maestro arquitecto de origen francés que probablemente se puede identificar con un tal Jehan Ysambart, artista al servicio del duque Luis de Orleans, que hacía 1399 trabajaba en la construcción del castillo de Pierrefonds, cerca de Compiègne (Picardía). Por su parte, Pedro Jalopa sería originario de La Ferté-Milon, localidad cercana a Pierrefonds, y en su periplo hacia el sur habría trabajado durante un tiempo en Perpiñán junto a Pedro Torragrossa (1410) y, después, habría coincidido con Isambart en Daroca y Zaragoza (IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., y CRIADO MAINAR, J., "El maestro Isambart en Aragón...", *op. cit.*; 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*, 12, 2011, pp. 75-113, espec., pp. 98-100).

²⁷ PICK, G., "La escultura zaragozana del siglo XV: estado de la cuestión" en *Tvriaso*, XVI, 2001-2002, pp. 145-177, espec. pp. 147-150.



Fig. 4. Segorbe. Catedral (Capilla del Salvador). Sepulcro de los Vallterra. Foto: Archivo Mas.

llegó a Zaragoza en 1434, solicitado por el obispo Dalmau de Mur y con un encargo muy preciso: la construcción del retablo mayor de la seo.²⁸

Las grandes fábricas en construcción

Hacia 1400 algunas de las catedrales más importantes del reino se encontraban en obras, bien fuese porque todavía se estaban construyendo o porque se había decidido alguna reconstrucción o ampliación. Zaragoza, Lleida, Gerona, Perpiñán o Palma de Mallorca y, sobre todo, Barcelona, competían por obtener los servicios de los artistas más prestigiados. Más al sur, se trabajaba en las catedrales de Tortosa y de Segorbe y las iglesias arciprestales de Sant Mateu y de Morella. A todo ello podríamos añadir otras empresas menores de carácter religioso, como es el caso de algunas parroquias, pero también obras civiles promovidas esencialmente por la realeza o por los municipios.

²⁸ Aunque fuera del marco cronológico que nos hemos propuesto, conviene citar uno de los estudios más completos y recientes sobre este retablo, a cargo de LACARRA DUCAY, M^a C., *El retablo mayor de San Salvador de Zaragoza*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2000.

Los archivos catedralicios, diocesanos o municipales conservan a menudo informaciones valiosas sobre los nombres y las actividades de arquitectos y escultores, que fueron requeridos sucesivamente en distintos lugares, contribuyendo con sus desplazamientos a difundir novedades técnicas y cambios estilísticos. Algunos arquitectos fueron también escultores y, a menudo, resulta difícil separar la actividad de unos y otros; sin embargo, el trabajo en equipo debió prevalecer sobre el individual. No es nuestra intención hacer un estudio detallado de la actividad escultórica llevada a cabo en todos estos centros, pero sí la de destacar algunos nombres y algunas obras de estos primeros años del siglo XV que, sin duda, tuvieron un papel importante en la introducción de gótico internacional.

La capitalidad artística de Barcelona hacia 1400

Barcelona era la capital política del Principado y durante el siglo XIV vivió una de sus mejores épocas, si se tiene en cuenta además que su situación económica era muy próspera, con capacidad para competir con ciudades mercantiles de primer orden tales como Brujas o Génova; después, entrada la centuria siguiente, sería Valencia quien tomaría el relevo, pero a finales del siglo XIV, si bien la regresión empezaba a hacerse evidente, el comercio exterior todavía gozaba de buenas perspectivas y la actividad artística de Barcelona no se estancó, todo lo contrario, vivió entonces uno de sus momentos más fecundos. La ciudad condal estaba muy bien comunicada y, a parte de las vías naturales que enlazaban por mar con Génova, Nápoles y otros puertos del Mediterráneo, existía otra ruta comercial muy utilizada, abierta por mar y por tierra, que desde Barcelona, pasando por Montpellier y Aviñón, seguía hacia tierras borgoñonas y hacia París, hasta llegar a Brujas.²⁹

La construcción de edificios religiosos, ya fueran parroquias o iglesias conventuales, había sido muy intensa durante los años centrales de la centuria, si bien a finales del siglo el protagonismo derivó hacia las grandes empresas civiles: el ayuntamiento, el palacio de la Generalitat, la ampliación de las murallas, las atarazanas o la lonja de mercaderes. Sin embargo, existía una obra que sobresalía sobre las demás y que todavía aglutinaba una buena parte de los esfuerzos artísticos: la catedral, iniciada en 1298 pero todavía en plena efervescencia constructiva. Los trabajos, promovidos por las autoridades eclesiásticas, habían contado a menudo con el apoyo económico de las autoridades municipales y de la misma realeza, sin

²⁹ PIFARRÉ, D., *El comerç internacional de Barcelona i el el mar del Nord (Bruges) al final del segle XIV*, Barcelona, 2002.

olvidar a otra gran benefactora, la burguesía. A finales de siglo se estaba trabajando en los últimos tramos de las naves y se avanzaba en las obras del claustro, al tiempo que se decidía la construcción del nuevo coro en el centro de la nave principal.³⁰

La situación privilegiada de la ciudad y las oportunidades de trabajo que ofrecía su catedral favorecieron la llegada de artistas y la creación de una verdadera escuela de escultura, responsable de la introducción del estilo internacional en Cataluña. Desde Jordi de Déu, el antiguo esclavo de Jaume Cascalls en Poblet,³¹ hasta el propio Pere Joan,³² pasando por Pere Sanglada, Pere de Sant Joan, los escultores del equipo de Arnau Bargués, Antoni Canet, Francesc Marata, Llorenç Reixac y más tarde Pere Oller o los Claperós, todos ellos fueron ciudadanos de Barcelona y en un momento u otro trabajaron allí. La documentación los sitúa en diferentes lugares de la ciudad, ocupados en la decoración de edificios civiles y religiosos, pero, sobre todo, en la catedral. Muchos de ellos participaron en la obra del nuevo coro y Pere Sanglada, a instancias del obispo Ramón de Escales y del propio cabildo, asumió la dirección de los trabajos y se convirtió en el verdadero protagonista del cambio [fig. 5].³³ Se desconoce la fecha exacta y el lugar de su nacimiento, pero se sabe que Sanglada ya trabajaba como imaginero en 1387 y que murió pronto, en marzo de 1408.³⁴

Pere Sanglada y su herencia

La sillería coral de la catedral de Barcelona es una de las más antiguas de época gótica conservadas en España y felizmente se conoce con detalle la historia de su construcción, gracias a haberse conservado

³⁰ BRACONS, J. y TERÉS, M^a R., "La catedral de Barcelona", en *L'art gòtic a Catalunya. Arquitectura I: Catedrals, monestirs i edificis religiosos*, Barcelona, Fundació Enciclopèdia Catalana, 2002, pp. 274-301.

³¹ Jordi de Déu (Jordi Joan), padre del también escultor Pere Joan, había asumido la responsabilidad del panteón real de Poblet a la muerte de su maestro Jaume Cascalls y trabajó durante bastantes años en tierras tarraconenses, pero al final de su vida residió en Barcelona y entre otros encargos se responsabilizó de la construcción y decoración escultórica de las paredes perimetrales del nuevo coro de la catedral. Sobre este escultor BESERAN, P., *Jordi de Déu i l'italianisme en l'escultura catalana del segle XIV*, Tarragona, 2003.

³² MANOTE, M^a R., *L'escultura gòtica catalana de la primera meitat del segle XV a la Corona d'Aragó. Pere Joan i Guillem Sagrera*, Tesis doctoral inédita, Universitat de Barcelona, 1994. Sobre la intervención de este escultor en la catedral de Barcelona, MANOTE, M^a R., "Pere Joan i la catedral de Barcelona", *D'Art*, 19, Barcelona, 1993, p. 97-105.

³³ Un reciente estado de la cuestión sobre este escultor, TERÉS, M^a R., "Pere Sanglada i l'arribada del gòtic internacional a Barcelona", en Manote, M^a R. y Terés, M^a R. (coords.), *L'art gòtic a Catalunya. Escultura II...*, op. cit., pp.36-56.

³⁴ El inventario *post mortem* de sus bienes fue publicado por BATLLE, C., "La casa i l'obra de Pere Sanglada, mestre d'imatges de Barcelona", *D'Art*, 19, Barcelona, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Barcelona, 1993, pp. 85-95.



Fig. 5. Barcelona. Catedral. Sillería del coro.
Foto: Rosa Terés.

en el Archivo de la catedral de Barcelona el libro de contabilidad que permite seguir el día a día de las obras y conocer el nombre de los escultores que intervinieron, su consideración profesional, lo que cobraban, etc.³⁵ Además, al principio del manuscrito, se registra el viaje “informativo” realizado por el maestro Sanglada, primero a tierras de Francia, para examinar los coros de Girona, Elna, Narbona y Carcasona, y después hasta la ciudad flamenca de Brujas, para comprar el roble necesario (...en Bruges per comprar fusta de roure a obs del damunt dit cor...).³⁶ Los coros que visitó en el sur de Francia han desaparecido y no podemos saber hasta qué punto le influyeron, pero de lo que no cabe ninguna duda es que, en su viaje hacia el norte, debió pasar por tierras borgoñonas y por París, antes de llegar a Brujas.³⁷

El norte de Francia, particularmente París, Berry y Borgoña, bajo el dominio de los miembros de la Casa de Valois, vivía por aquellos años un momento artístico excepcional y es bien sabido que lo más brillante del gótico internacional se generó en aquellas cortes. Lugares como el castillo de Vincennes³⁸ cerca de París y la cartuja de Champmol (Dijón), con Claus Sluter al frente,³⁹ fueron pioneros en cuanto a cambios en la escultu-

³⁵ Archivo de la Catedral de Barcelona, *Llibre d'Obra (Llibre del cor)*, 1394-1399. La transcripción completa se publicó en TERÉS, M^a R., *Pere ca Anglada i la introducció de l'estil internacional a l'escultura catalana*, Barcelona, 1987, pp. 103-120.

³⁶ *Ibidem*, pp. 103-104.

³⁷ El itinerario seguido por Sanglada debía coincidir en líneas generales con la ruta comercial que utilizaban los correos y que conectaba Barcelona con París y Brujas, pasando por Montpellier y Aviñón y atravesando la Borgoña.

³⁸ HEINRICHS-SCHREIBER, U., “La sculpture de Vincennes dans son contexte architectural au temps de Charles V”, *Dossiers d'Archeologie*, 289, Dijón, 2004, p. 76-83.

³⁹ La bibliografía sobre la cartuja de Champmol y su artista más representativo, Claus Sluter, es muy extensa; entre los trabajos más recientes, MORAND, K., *Claus Sluter: Artist of the Court of Burgundy*, Londres, 1991; PROCHNO, R., *Die Kartause von Champmol: Grablege der burgundischen Herzoge, 1364-1477*, Berlín, 2002.



Fig. 6. Barcelona. Catedral. Sillería del coro alto. Detalle de una misericordia. Foto: Rosa Terés.



Fig. 7. Barcelona. Catedral. Sillería del coro alto. Detalle de una misericordia. Foto: Rosa Terés.

ra monumental y la decorativa.⁴⁰ La reina Violante de Bar, esposa de Juan I (1387-1396), el rey Cazador, y benefactora de las obras del coro, estaba estrechamente emparentada con los Valois y había vivido de pequeña en la corte de París.

Las misericordias y medallones que decoran la sillería alta nos ofrecen un repertorio iconográfico muy variado, que incluye algunas escenas religiosas, pero sobre todo un rico muestreo de animales reales y fantásticos y temas propios de la vida cotidiana (danza, música y juego, entre otros) [figs. 6 y 7]. Estamos ante un arte refinado y elegante que se recrea en la representación de indumentarias lujosas, que confiere movimiento a pliegues de las ropas, y que tiende a la representación de los detalles cotidianos y anecdóticos. Esta manera de hacer no parece tener precedentes inmediatos en tierras de la Corona de Aragón y, en cambio, conecta fácilmente con las novedades aparecidas en el norte de Francia. A los ejemplos ya citados de Vincennes o Champmol, se puede añadir el antiguo ayuntamiento de Brujas (*Stadhuis*); en su gran sala gótica y en otros lugares del interior del mismo edificio se conservan importantes muestras de escultura decorativa que se relacionan fácilmente con múltiples detalles de las misericordias del coro barcelonés.

Pere Sanglada contó con un buen número de colaboradores que, antes o después de su intervención en la obra del coro, trabajaron en otros lugares. Su condición itinerante facilitaría la difusión de las nuevas modas. Hablar de ellos significa de alguna manera perfilar el panorama de la escultura del primer gótico internacional en la Corona de Aragón. Uno de los primeros en entrar en el taller sangladiano fue Llorens Reixac. Este escultor, de dilatada trayectoria, puesto que su actividad se extiende hasta mediados del siglo XV, residió muchos años en Barcelona y con toda probabilidad se especializó en trabajos de tipo decorativo —capiteles, ménsulas, claves de bóveda—, coincidiendo en parte con la prelatura de Francesc Climent Saperá.⁴¹ También, durante un breve período de tiempo, en el año 1441, trabajó en la catedral de Tortosa, otra de las grandes fábricas del período a la que volveremos más adelante.

⁴⁰ Sobre este período resultan imprescindibles los catálogos de dos exposiciones: *L'art à la cour de Bourgogne. Le mécénat de Philippe le Hardi et de Jean sans Peur (1364-1419)*, París, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 2004, y *Paris 1400. Les Arts sous Charles VI*, París, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 2004.

⁴¹ Sobre Llorenç Reixac, padre del famoso pintor Joan Reixac, TERÉS, M.^a R., "Llorenç Reixac, escultor de la catedral de Barcelona", *Lambard, Estudis d'art medieval*, III, 1983-1985, Barcelona, 1987, pp. 172-181; TERÉS, M.^a R., "L'herència de Pere Sanglada", en Manote, M.^a R. y Terés, M.^a R. (coords.), *L'art gòtic a Catalunya. Escultura II...*, *op. cit.*, pp. 58-61. Más recientemente, la trayectoria artística de este escultor ha quedado mucho mejor perfilada en VALERO, J., "Llorenç Reixac, un escultor a la sombra de los grandes maestros del gótico internacional catalán", *Boletín del Museo "Camón Aznar"*, 103, Zaragoza, 2009, pp. 391-426.

Es muy probable que Francesc Marata, otro de los escultores que trabajó con Sanglada, hubiese viajado previamente a Dijón. La documentación conservada, perteneciente a las obras de la cartuja de Champmol, hace referencia en diversas ocasiones, entre 1389 y 1391, a un *François Marate, ouvrier d'ymages*, obrando en el taller de Claus Sluter y haciendo trabajos de tipo decorativo.⁴² En el caso que se pueda identificar con el escultor catalán, su estancia en Dijón le habría servido para entrar en contacto y, lógicamente, aprender al lado de uno de los escultores más importantes de su época y uno de los que mejor representa la tendencia más monumental de gótico internacional; asimismo, le habría servido de gran aval profesional al volver a Barcelona, donde se encontraba de nuevo trabajando en las obras de la catedral cuando Sanglada lo incorporó a su taller.⁴³ Resulta difícil determinar con un mínimo de seguridad cuáles son las misericordias u otros elementos de tipo decorativo de la sillería que se le pueden atribuir, dado el carácter eminentemente colectivo de todos estos trabajos. Pero Marata fue un artista ligado a Sanglada y seguro que ambos se enriquecieron mutuamente con las experiencias adquiridas en otros lugares.

Excepto una corta estancia en Cervera, en 1407, la mayor parte de su vida laboral se desarrolló en la catedral de Barcelona. Francesc Marata debía tener conocimientos de arquitectura tal como demuestra su colaboración con Arnau Bargués, maestro mayor de la catedral, en un proyecto fallido de una fachada occidental (1402)⁴⁴ y en el proyecto de la puerta de la Sala Capitular que mira al claustro (1407), realizado conjuntamente con Antoni Canet y Llorenç Reixac [fig. 8]. Más adelante, en esta misma sala capitular, coincidiría de nuevo con Canet y Reixac, así como con un jovencísimo Pere Joan.

De entre los que habían trabajado con Sanglada en la obra del coro, se conocen otros nombres. Algunos de ellos, como Bartomeu Roff o Janí lo Normant, parecen de origen nórdico, pero no se sabe nada de ellos excepto que debían ser buenos en su especialidad porque se les pagaba un buen salario de cinco sueldos por día trabajado, casi tanto como el maestro Sanglada que cobraba cinco sueldos y seis dineros.⁴⁵

⁴² ROGGEN, D., "Requeningen betreffende het atelier van Klaas Sluter", *Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*, IV, 1937, pp. 153-156.

⁴³ TERÉS, M^a R., "Les obres de la catedral de Barcelona i la intervenció de Francesc Marata, un escultor del gòtic internacional", *Barcelona. Quaderns d'història*, 8, 2003, pp. 201-251.

⁴⁴ Marata colaboró en este proyecto al lado de Bargués y su trabajo consistió, entre otros menesteres, en *tressar e levar molles*, [Archivo de la Catedral de Barcelona, *Llibre d'Obra*, 1401-1403, ff. 26 r., 26 v. y 27 v., (CARRERAS CANDI, F., "Les obres de la catedral de Barcelona", *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, VII, 1913, p. 315)].

⁴⁵ No parece que llegaran con Sanglada puesto que no empiezan a trabajar en la obra hasta más tarde, entre 1395 y 1396.



Fig. 8. Barcelona. Catedral. Puerta de la antigua Sala Capitular en el claustro. Foto: Rosa Terés.

de los escultores que trabajaron con Arnau Bargués en la fachada del ayuntamiento barcelonés lo hicieron también en la catedral, de la que fue su maestro mayor entre 1398 y 1406. Es el caso del ya mencionado Francesc Marata y del propio Pere Sanglada, autor más que probable de la magnífica imagen de San Rafael que aún hoy preside la fachada gótica del edificio consistorial [fig. 11].⁴⁷ Asimismo, como ya se ha comentado anteriormente, Antoni Canet y Llorenç Reixac, también trabajaron con Arnau Bargués en la catedral, preferentemente en tareas de escultura decorativa.

En el palacio de Martín el Humano trabajó Françoi Salau, un escultor competente que según explicitan los documentos (...) *en absència del mestre [Bargués] regia la dita obra e entretallava pedres e fahie moltes coses que els altres*

⁴⁶ Sin que en ningún momento podamos hablar de una conexión estilística concreta, y menos aún de una identidad de manos, existe una clara relación entre la escultura decorativa de Vincennes y la del palacio del rey Martín en Poblet, tanto en las ménsulas y capiteles de las ventanas que dan al patio como en las ménsulas de las dos grandes salas del palacio pobletano.

⁴⁷ Sobre esta fachada y los elementos decorativos que la complementan, TERÉS, M.^a R., *Pere Sanglada...*, *op. cit.*, pp. 75-82; BESERAN, P., "Gòtic i neogòtic a la Casa de la Ciutat", *Quaderns d'Història*, 8, Barcelona, 2003, pp. 273-299.



Fig. 9. Barcelona. Ayuntamiento. Antigua fachada gótica. Foto: Rosa Terés.



Fig. 10. Barcelona. Ayuntamiento. Antigua fachada gótica. Detalle de una de las ménsulas de las ventanas. Foto: Rosa Terés.

no saben fer (...).⁴⁸ Siempre se ha dicho que su origen podría ser francés, dado su nombre y las características avanzadas de su forma de trabajar, muy próximas al arte parisino. En la documentación se especifica que era un escultor de Barcelona, pero parece probable que su lugar de procedencia inicial fuera Salau, una pequeña localidad del Pirineo francés, cercana a Couflens.⁴⁹

Difusión y adaptación del modelo inicial

Si bien es cierto que el estilo internacional nos dejó algunas de sus mejores expresiones en la modalidad de escultura decorativa, también se manifestó con la misma o mayor fuerza en el ámbito de la escultura monumental, básicamente en sepulcros e imágenes exentas. En estos casos se enfatizan otros valores plásticos, como son la concepción volumétrica de las figuras, la monumentalidad y el sentido realista, visible en la tendencia creciente a la individualización de los rostros, la expresión de los sentimientos y la variación de las actitudes. El gusto creciente por el retrato, ya perceptible en las estatuas conmemorativas y en los sepulcros de muchos escultores al servicio de los Valois, como André Beauneveu, Jean de Liège o Jean de Marville, entre otros, y sobre todo en el foco borgoñés, encabezado por Claus Sluter, llega también a la Corona de Aragón y se manifiesta sobre todo en la obra de artistas catalanes como el mismo Pere Sanglada, Antoni Canet y Pere Oller.

Tal como ha quedado expuesto más arriba, la impronta dejada por Pere Moragues en el campo de la escultura funeraria, justo antes de la llegada del gótico internacional, fue muy potente. En el área aragonesa determinó una parte significativa de la producción posterior y este es el caso, por ejemplo, de los sepulcros de los Calvillo en Tarazona. Sin embargo, la adopción de las nuevas modas, sobre todo el impacto de la escultura borgoñona, fue mucho más evidente en lugares como Barcelona o Girona.

Antoni Canet había trabajado con Sanglada, pero su arte se volvió más evolucionado que el del maestro del coro. Su obra maestra, la tumba

⁴⁸ A.C.A., *Reial Patrimoni*, reg. 2413; ALTISENT, A., *Història de Poblet*, Abadía de Poblet, 1974, pp. 330-334; TERÉS, M.^a R., "El Palau del rei Martí a Poblet: una obra inacabada d'Arnau Bargués i Françoi Salau", *D'Art*, 16, Barcelona, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Barcelona, 1990, pp. 19-39.

⁴⁹ En este sentido coincidimos con CARBONELL BUADES, M., "Consuetud i canvi en l'arquitectura del Principat de Catalunya a l'entorn de 1400", en *Catalunya 1400. El Gòtic Internacional*, Barcelona, MNAC, 2012, pp. 95-107, nota n.º 44.

del obispo Ramon de Escales⁵⁰ (1409) en la capilla de los Santos Inocentes de la catedral de Barcelona, evidencia un conocimiento directo o indirecto del arte sepulcral producido en el norte de Francia y que, como ya se ha expuesto anteriormente, también se había extendido hacia el sur, hacia el Languedoc y Aviñón. La imagen yacente del obispo y el séquito de plañideros de la cara frontal del sepulcro [fig. 12] constituyen sin duda alguna la culminación de la trayectoria profesional del escultor, repartida entre Barcelona, Mallorca, Castelló d'Empúries,⁵¹ la Seu d'Urgell y Girona, y compartida con su faceta de arquitecto.

El descubrimiento de la documentación que daba a Antoni Canet la paternidad del sepulcro⁵² fue de gran importancia, pero no menos relevante fue otro hallazgo documental que confirmaba su actividad polifacética y lo vinculaba a una de las obras maestras de la arquitectura gótica catalana, la gran nave de la seo de Girona, a partir de 1417.⁵³

Los escultores contemporáneos e inmediatamente posteriores a Canet recibieron su influencia y es posible que alguno de ellos, quizá el propio Pere Oller, fuera durante un tiempo su discípulo directo. La formación que recibió Pere Oller en el taller sangladiano tuvo lugar cuando el escultor era muy joven y difícilmente debió de marcarlo de una forma definitiva. La documentación lo cita como *deixeble del mestre, lo qual era aprenent l'offici e ben ajudant*.⁵⁴ De hecho, su estilo se mueve entre la pervivencia de las fórmulas trecentistas y la adopción de las modas internacionales. Su actividad se prolongó durante toda la primera mitad del siglo xv y se organizó en tres grandes etapas correspondientes a sus estancias en Girona, Vic y Barcelona. Las obras documentadas y conservadas no son muchas, pero son muy importantes e ilustrativas de su manera de obrar; ello ha fa-

⁵⁰ Ramón de Escales había sido obispo de Elna (1377-1386) y ya entonces había mostrado interés por la promoción artística colaborando en la buena marcha de los trabajos de la iglesia de San Juan de Perpiñán. A la muerte de Pere de Planella, asumió la prelatura de Barcelona que conservó hasta su muerte en 1398. Durante su mandato se llevó a cabo la primera fase de la obra del coro.

⁵¹ La noticia de la presencia de Antoni Canet en la fábrica de Santa María de Castelló d'Empúries fue dada a conocer por PUJOL, M., *La portada dels Apòstols de la basílica de Santa Maria de Castelló d'Empúries*, Castelló d'Empúries, 2007. Se habría producido entre 1400 y 1401 y probablemente habría coincido allí con Pere de Santjoan, escultor al que se atribuye tradicionalmente la decoración escultórica de la portada principal (DURÁN SANPERE, A. y AINAUD DE LASARTE, J., "Escultura gótica", *op. cit.*, p. 236).

⁵² DURÁN SANPERE, A., "Un gran escultor medieval desconocido", *La Vanguardia*, (28-V-1938), (posteriormente publicado en *Barcelona i la seva història*, vol. III, *L'art i la cultura*, Barcelona, Curial, 1975 pp. 52-56). Más recientemente, un estudio sobre este escultor en TERÉS, M^a R., "Antoni Canet, un artista itinerant a la catedral de Barcelona", *D'Art*, 19, Barcelona, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Barcelona, 1993, pp. 65-83. Un último estado de la cuestión en TERÉS, M^a R., "Antoni Canet, arquitecte i escultor", en Manote, M^a R. y Terés, M^a R. (coords.), *L'art gòtic a Catalunya. Escultura II...*, *op. cit.*, pp. 62-73.

⁵³ FREIXAS, P., "Antoni Canet, maestro mayor de la Seo de Girona (1417-1426)", *Revista de Girona*, 60, 1972, pp. 50-60.

⁵⁴ TERÉS, M^a R., *Pere çà Anglada i la introducció...*, *op. cit.*, p. 26.



Fig. 11. Barcelona. Ayuntamiento. Antigua fachada gótica. Imagen del arcángel san Rafael. Foto: Rosa Terés.

cilitado la construcción de un catálogo de atribuciones bastante extenso y consensuado.

Dentro del marco cronológico que delimita este trabajo, conviene hacer una valoración de sus años de actividad inicial, primero como aprendiz de Sanglada en la obra del coro y después como artista ya consolidado en Girona, donde tendría su taller y recibiría encargos diversos. La obra más importante de estos años es, sin lugar a dudas, el sepulcro del obispo Berenguer de Anglesola, obra contratada por el artista en 1409, destinada inicialmente al presbiterio de la catedral de Girona pero que en la actualidad se encuentra en una de sus capillas laterales [fig. 13].

Su realización coincide con la

del sepulcro del obispo Escales de Antoni Canet y sólo es algo posterior a la imagen yacente de San Oleguer de Pere Sanglada (1406). Tanto la imagen del obispo como las de los plañideros, que se ordenan bajo prominentes doseletes en cada una de las caras del sepulcro exento, acusan el realismo propio de la escultura funeraria del momento, si bien presentan una relación más estrecha con la sepultura de Carlos el Noble y su esposa en la catedral de Pamplona.⁵⁵

También corresponde a esta primera etapa gerundense de Pere Oller la realización más que probable de la pila bautismal del papa Benedicto XIII, actualmente conservada en la catedral de Tortosa, pero procedente de Peñíscola y realizada con piedra de Girona. La fecha de su realización se sitúa hacia 1410.⁵⁶

⁵⁵ Durante los últimos años destacan los estudios de VALERO, J., *Pere Oller, escultor*, Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2006. Con posterioridad, VALERO, J., "Pere Oller", en Manote, M^a R. y Terés, M^a R. (coords.), *L'art gòtic a Catalunya. Escultura II...*, op. cit., pp. 107-123, espec. pp. 107-112.

⁵⁶ *Ibidem*.



Fig. 12. Barcelona. Catedral. Capilla de los Santos Inocentes. Sepulcro del obispo Ramón de Escalas. Detalle de los llorantes. Foto: Rosa Terés.



Fig. 13. Girona. Catedral. Sepulcro del obispo Berenguer de Anglesola. Foto: Rosa Terés.

El Portal del Mirador de la catedral de Palma, un ejemplo emblemático de desplazamiento de artistas y difusión de modelos

Aunque sólo se trate de una lacónica referencia documental, la presencia de Antoni Canet en el año 1397 en el portal del Mirador de la catedral de Palma da pie a hablar de esta otra gran fábrica catedralicia, iniciada probablemente en tiempos de Jaime II y todavía en obras a finales del siglo XIV.⁵⁷ Resulta muy interesante la coincidencia en las obras del portal de diferentes artistas autóctonos pero también extranjeros, dentro de un período de tiempo relativamente corto. Además de Pere Morey, consta en la documentación el nombre de Joan de Valencines (Valenciennes), originario de los Países Bajos meridionales, por entonces bajo dominio borgoñón,⁵⁸ y también de Rich Alamant, otro maestro flamenco o alemán que con anterioridad había trabajado en la catedral de Barcelona. También se supone que había trabajado en Barcelona Pere de Santjoan, originario de la Picardía, quien, a partir de 1396, año de la defunción de Pere Morey, le sucedería en la dirección de las obras del portal.⁵⁹

La biografía de Pere de Santjoan,⁶⁰ en su doble condición de arquitecto y escultor, es una de las que mejor sirve para definir este ambiente fructífero de intercambios y de difusión de modelos. Poco después de incorporarse como maestro-director de las obras del portal del Mirador, fue nombrado maestro mayor de la catedral de Girona, pero también trabajó en Elna, la Seu d'Urgell y, muy probablemente en Castelló d'Empúries. No puede ser simplemente fruto de la casualidad que uno de los artistas con quien más veces coincidió Santjoan fuese Antoni Canet.

⁵⁷ Sobre este portal y las diferentes intervenciones que se sucedieron en él, Durliat, M., "Le portail du Mirador de la cathédrale de Palma de Majorque", *Pallas. Annales de la Faculté des Lettres de Toulouse*, IX, 1960 pp. 245-255. Más adelante, DOMENGE, J., *L'obra de la Seu. El procés de construcció de la catedral de Mallorca en el tres-cents*, Palma de Mallorca, Institut d'Estudis Balearics, 1997, pp. 205-220. En una tesis doctoral leída recientemente en la Universitat de les Illes Balears, se analiza detalladamente todo el complemento de escultura decorativa (arquitectónica) del portal del Mirador, que se adscribe perfectamente al estilo internacional, pero en su vertiente menos innovadora y que en gran medida fue responsabilidad de Pere Morey (Juan Vicens, A., *Els artesans de la pedra i l'escultura arquitectònica. Mallorca, c. 1390-1520*, Tesis doctoral inédita, 2012).

⁵⁸ Cabe la posibilidad de que este Joan de Valencines sea el mismo Jean de Valenciennes, documentado en Brujas entre 1379 y 1386, y responsable de la decoración escultórica de su ayuntamiento. Es oportuno recordar que, cuando Valencines empieza a ser citado en la documentación mallorquina en el año 1393, Pere Sanglada estaba a punto de iniciar su viaje formativo por tierras de Francia y hasta Brujas.

⁵⁹ TERÉS, M.^a R., "Els itineraris dels artistes i la difusió dels models", en *La ciutat de Mallorca i els segles del gòtic*, XXVIII, Jornades d'Estudis Històrics Locals, Palma de Mallorca, 2010, pp. 79-101, espec. pp. 89-90.

⁶⁰ DURLIAT, M., "Un artiste picard en Catalogne et a Majorque: Pierre de Saint-Jean", *Caravelle*, I, Toulouse, 1963, pp. 111-120; VALERO, J., "L'etapa gironina de l'escultor Pere de Santjoan", *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XLII, Girona, 2001, pp. 221-236.

Todos ellos representan, a través de la singularidad de sus obras, la asimilación del nuevo estilo internacional, pero así como Pere Sanglada y Antoni Canet alcanzaron las cotas más altas, otros, como Pere Morey, Pere de Santjoan o el mismo Joan de Valencines, ocupan una posición más discreta y todavía en parte ligada a los convencionalismos del período anterior.

El mismo Pere de Santjoan, caracterizado por su trayectoria itinerante, fue localizado puntualmente en Perpiñán en 1406 y precisamente en esta ciudad coincidieron durante un tiempo otros escultores que alcanzarían la plenitud profesional más adelante. Uno de ellos fue Rotllí Gautier (o Vauter), originario de Normandía, maestro mayor de la catedral de Girona entre 1427 y 1430 y maestro mayor de la Seu Vella de Lleida entre 1432 y 1436. En Perpiñán Gautier trabajó con Guillem Sagrera y se tiene constancia documental de su intervención conjunta en la obra de un púlpito de piedra para el convento de franciscanos, contratada en 1410.⁶¹ También coincidió allí con el maestro francés Pedro Jalopa, que más tarde se uniría a Isambart en Daroca y Zaragoza.⁶²

Recientemente se ha planteado la posibilidad de que Rotllí Gautier y Guillem Sagrera también hubieran intervenido durante su estancia en Perpiñán en la decoración escultórica de la *Loge de Mer*, sobre todo en algunos elementos de la llamada *façana petita* [fig. 14].⁶³ Más adelante, hacia 1415, el mallorquín Sagrera sería nombrado maestro mayor de las obras de San Juan el Nuevo. Pero la consolidación definitiva del artista, como arquitecto y escultor, tendría lugar después, a partir de 1420, al volver a Mallorca y asumir la dirección de las obras de la catedral y de la Lonja de Mercaderes.⁶⁴

Los centros meridionales: Tortosa, Morella y Sant Mateu

Hacia 1400, Morella, Tortosa y Sant Mateu eran poblaciones muy bien conectadas entre sí y gozaban de bonanza económica, gracias al comercio de la lana. Este preciado producto llegaba a Tortosa desde Aragón, Morella

⁶¹ Ya aparece esta relación en la obra de ALOMAR, G., *Guillem Sagrera y la arquitectura gótica del siglo XV*, Barcelona, Blume, 1970, pp. 85-91.

⁶² IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., "Seguendo il corso del sole...", *op. cit.*, p. 28.

⁶³ Me remito al estudio de SABATER, T., "La *Loge de Mer* de Perpiñán y sus conjuntos escultóricos", *Anuario de Estudios Medievales*, 40/1, 2010, pp. 293-315.

⁶⁴ La bibliografía publicada sobre este artista es muy extensa y puesto que su plenitud profesional tuvo lugar después, fuera del marco cronológico fijado en este trabajo, sólo citamos algunas de las aportaciones más significativas dedicadas a Guillem Sagrera escultor (MANOTE, M^a R., *L'escultura gòtica catalana...*, *op. cit.*; MANOTE, M^a R., "Guillem Sagrera I Pere Joan dos artistes catalans al servei d'Alfons el Magnànim a la cort de Nàpols", en *XVI Congresso Internazionale di storia della Corona d'Aragona, Actas II*, Nápoles, 2000, pp. 1729-1743; CARBONELL BUADES, M., "Sagrèriana parva", *Locus Amoenus*, 9, 2007-2008, pp. 61-78; DOMENGE, J., "Guillem Sagrera et lo modern de son temps", *Revue de l'Art*, 166, 2009/4, pp. 77-90).



Fig. 14. Perpignan. La «Loge de Mer». Exterior. Foto: Rosa Terés.

y el Maestrazgo, y allí emprendía el camino hacia Pisa, Génova o Venecia. Los intercambios constantes entre estos tres centros fueron decisivos y tenerlos en cuenta significa comprender mejor el arte del período.⁶⁵ A diferencia de lo que aconteció en el Principado por aquellos mismos años, donde la escultura de carácter monumental tuvo un papel preponderante, en el área más meridional de la Corona de Aragón destacarían los trabajos de escultura decorativa aplicada a la arquitectura.

A pesar de la situación complicada que vivía la jerarquía eclesiástica dertosense,⁶⁶ resulta encomiable el esfuerzo del cabildo por continuar las

⁶⁵ Un ejemplo bien ilustrativo de esta conexión constante entre los tres centros nos lo ofrece un maestro de nombre Domingo Pruñonosa y de biografía rocambolesca, que a mediados del siglo XIV había trabajado en la catedral de Tortosa, en el convento de San Francisco de la misma ciudad, en la iglesia de Santa María de Morella y que, con toda seguridad fue maestro de las obras de Sant Mateu durante la construcción de la nave gótica (ZARAGOZÁ, A., "La iglesia arciprestal de Sant Mateu", *Boletín del Centro de Estudios del Maestrazgo*, 73, 2005, pp. 19-26, espec. pp. 13-16).

⁶⁶ El nombramiento del obispo Pedro de Luna (1399-1403) fue muy polémico y las cosas no mejoraron demasiado con Francesc Climent Saperá (1407-1410) que vivió la mayor parte del tiempo de su mandato en Aviñón.

obras de la catedral. Por entonces se trabajaba en la nueva cabecera, iniciada unos años antes, entre 1370/80. La construcción y decoración de esta cabecera requirió los esfuerzos de diferentes arquitectos que, en algunos casos, debieron actuar también como escultores. Ahora se sabe que el cabildo contó con la importantísima intervención de Pere Moragues, nombrado maestro mayor de la seo en 1381. Pere Moragues llegaba a Tortosa el 15 de septiembre de 1382 y firmaba los documentos que lo convertían en maestro mayor; al mismo tiempo nombraba a Joan de Maine, de origen picardo y procedente como él de Zaragoza, en calidad de aparejador.⁶⁷ La maestría de Pere Moragues queda fuera del periodo cronológico escogido pero conviene recordarla como prueba de los altos intereses del cabildo tortosense que se fijó en uno de los artistas más reputados del período, que había trabajado directamente para el rey y para el arzobispo de Zaragoza Lope Fernández de Luna y que se había desplazado en diferentes ocasiones por tierras de Cataluña y Aragón. Las estancias que el artista hizo en Tortosa no fueron muy prolongadas, pero, teniendo en cuenta su especialización como escultor y orfebre, se ha optado por atribuirle una parte de la decoración de las capillas de San Pedro San Pablo y San Vicente.⁶⁸

Moragues tenía la responsabilidad de dirigir y ordenar los trabajos, pero el que siempre estuvo presente fue su aparejador, obligado a seguir de cerca las directrices del maestro. Joan de Maine debió trabajar en la seo durante bastantes años. Las últimas investigaciones lo identifican con Joan de Frenoy,⁶⁹ si bien en la catedral aparece habitualmente como Joan de Maine o “mestre Joan” a secas. El abandono de las obras por parte de este artífice debió producirse entre 1402 y 1410.

Cabe la posibilidad de que Joan de Frenoy hubiera intervenido junto con Bartomeu Durá en el coro de Santa María de Morella. Lo que no sabemos con certeza, aparte de si trabajó o no en Morella, es si Joan de Maine/Frenoy fue escultor, además de arquitecto. En este caso podría haber intervenido en la realización de una parte de la escultura decorativa de la cabecera tortosina durante los años que actuó como aparejador y como

⁶⁷ ALMUNI, V., “Pere Moragues, mestre major de l’obra de la seu de Tortosa”, *Anuario de Estudios Medievales*, 30/1, 2000, pp. 423-449.

⁶⁸ ALMUNI, V., *La catedral de Tortosa als segles del gòtic*, vol. I, Barcelona, Fundació Noguera, 2007, pp. 532-536; *eadem*, “La capçalera de la catedral de Tortosa”, en Manote, M^a R. y Terés, M^a R. (coords.), *L’art gòtic a Catalunya. Escultura II...*, *op. cit.*, pp. 224-230.

⁶⁹ VIDAL, J., “Sobre la personalitat i l’activitat de Joan de Frenoy. Apunts”, en Alcoy, R., (ed.), *El Trecento en obres*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2009, pp. 397-407. Según Vidal, Joan de Frenoy —así es como aparece normalmente en la documentación municipal— fue uno de los primeros arquitectos de la catedral que trabajó con una cierta asiduidad en obras públicas de la ciudad, de carácter preferentemente urbanístico. Más información sobre Frenoy en VIDAL, J., *Les obres de la ciutat. L’activitat constructiva de la Universitat de Tortosa a la Baixa Edat Mitjana*, Publicacions de la Abadía de Montserrat, 2008, *passim*.

maestro, a partir de 1388.⁷⁰ Pero las obras que se le suponen representan un descenso de la calidad respecto a la intervención de su maestro.⁷¹

A continuación dirigió los trabajos Pascual de Xulbi, activo seguramente desde 1402/1410 y hasta 1420 cuando ya era maestro mayor su hijo, Joan de Xulbi. Debió participar en la construcción de las cuatro últimas capillas radiales del presbiterio y seguramente en su decoración escultórica, dada la similitud existente entre ellas. Siempre existe la duda de si estos arquitectos actuaron también como escultores o tuvieron cerca algún especialista en este campo. Su estilo o manera de hacer unitaria se concentra en las capillas de Santa Ana, Santa Catalina y en algunos capiteles e impostas de la girola; parece más evolucionado y manifiesta, aunque sea tímidamente, un acercamiento mayor a las nuevas fórmulas del gótico internacional.

Sant Mateu, en el Bajo Maestrazgo era una localidad próspera, gracias al comercio de la lana y a su situación geográfica estratégica. Durante los últimos decenios del siglo XIV surgió en la zona una extraordinaria producción de retablos esculpidos que, a pesar de haberse conservado de manera muy fragmentaria, manifiestan una calidad indiscutible y una relación muy directa con los talleres reales al servicio de Pedro el Ceremonioso.⁷² Sea como sea, esta producción de retablos de piedra, sin duda de enorme importancia, sería anterior al período que nos ocupa.

El lapiscida Bartomeu Durá, cuya actividad se ha podido documentar entre 1377 y 1407, aparece en este último año como *lapiscide, magistri operum ecclesiarum habitatoris in villa Sancti Mathei* y todo hace suponer que actuaba como maestro de las obras de la arciprestal. Procedía de Tortosa y también había trabajado en Catí y Traguinera. Se le atribuyen algunos elementos de escultura decorativa, en concreto las claves de bóveda decoradas con motivos arquitectónicos que aparecen en la capilla de la Virgen de la Leche y en la sala del reloj de la torre-campanario.⁷³ Su diseño es muy

⁷⁰ *Ibidem*, Joan de Mainí/Frenoy trabajó también en el convento de Sant Francesc de Tortosa en colaboración con Bartomeu Durá.

⁷¹ Podría haber intervenido en la decoración de las capillas de San Vicente, de San Simón y San Judas y del Espíritu Santo (ALMUNI, V., *La catedral de Tortosa...*, *op. cit.*, pp. 472-476).

⁷² La crítica considera que un escultor notable, experto en retablos, habría trabajado en la zona durante los últimos decenios del siglo XIV; este maestro de Sant Mateu sería el autor de los restos de un retablo llamado de la Trinidad, de excelente calidad, y conservado hasta hace poco en la sacristía, así como también de los restos de otro, procedente de Canet lo Roig (ESPAÑOL, F., "Atribuible al Mestre de Sant Mateu: Imago Pietatis. Compartiment d'un bancal de retaule", en Español, F. y Yarza, J., *Fons del Museu Frederic Marés I. Catàleg d'escultura i pintura medievals*, Barcelona, 1991, pp. 415-416; ALCOY, R., *Ibidem*, pp. 345-346; más recientemente, ZARAGOZÁ, A., "La iglesia arciprestal...", *op. cit.*, pp. 19-26).

⁷³ ZARAGOZÁ, A., "La iglesia arciprestal...", *op. cit.*, pp. 24-25. Este autor sugiere que Bartomeu Durá pudo haber trabajado como maestro constructor en esta parte de la iglesia de Sant Mateu, pero concluye que la atribución de las claves de bóveda es más difícil de determinar dado que no sabemos si estos maestros eran también escultores.

parecido al que aparece en las claves de bóveda del coro alto de Santa María de Morella y por este motivo se ha intentado relacionar el nombre de Bartomeu Durá con la arqiprestal morellana.

Pero esta no es la única propuesta de autoría para el coro de Morella, cuya realización, a excepción de la escalera que es posterior, se situaría entre 1410 y 1420-25. Se habla también de una posible intervención de Joan de Maine/Frenoy ya que tanto estas claves, como el trazado de los florones y el estilo de las figuras humanas que lo ornamentan aparecen estrechamente relacionados con la catedral de Tortosa, donde, como ya se ha dicho anteriormente, Maine había ocupado el cargo de maestro mayor.⁷⁴ El programa iconográfico dedicado al Juicio Final que se despliega en el trascoro es poco frecuente en la escultura de este momento y también son muy peculiares las características ornamentales de la crestería que lo corona; sin embargo, las conexiones con la cabecera de la catedral de Tortosa parecen indiscutibles [fig. 15].⁷⁵

Sobre la estructura arquitectónica del coro alto de Morella y la originalidad de la bóveda estrellada que la sustenta resultan muy enriquecedoras las observaciones realizadas por A. Zaragoza, quien, además de analizar su audaz estructura de perfil muy rebajado, destaca la decoración a base de “micro arquitecturas” de algunas de sus claves.⁷⁶

La cronología adecuada para la ornamentación escultórica de las puertas morellanas todavía plantea dudas pero lo que se sabe con seguridad es que la llamada puerta de los Apóstoles se proyectó a principios del siglo XIV bajo la dirección de Pere Bonull, que consta documentado en Morella en 1315 como maestro mayor de Santa María. Después intervino un segundo taller, muy conectado con Francia (Carcasona), pero también estrechamente relacionado con el taller responsable de la puerta de los Apóstoles de la catedral de Valencia, que realizó las estatuas de los apóstoles y una primera Virgen del parteluz, desaparecida con el incendio de 1354.⁷⁷ A principios del siglo XV, sin que se conozca la fecha exacta, se habría llevado a cabo una reconstrucción y serían de aquel momento las esculturas de la Virgen del parteluz, el tímpano y la arquivolta [fig. 16].

⁷⁴ FUMANAL, M. A. y VIDAL, J., “L’escultura medieval”, *Història de les Terres de l’Ebre: Art i cultura*, Tortosa, 2009, pp. 61 y ss.

⁷⁵ FUMANAL, M. A. y MONTORIO, D., “El coro”, *La Memòria daurada. Obradors de Morella, segles XIII-XVI*, Valencia, 2003, pp. 384-389.

⁷⁶ ZARAGOZÁ, A., “Experimentación arquitectónica en la frontera medieval valenciana: Morella y Benifassá”, en *La Memòria daurada. Obradors de Morella, segles XIII-XVI*, Valencia, 2003, pp. 55-93, espec. pp. 78-84. El mismo autor destaca la importancia que en este momento tiene esta peculiar manera de *construir con dissenys de orfebre* y la relaciona con el asentamiento en la zona de una importante escuela de orfebres con los Santalínea a la cabeza.

⁷⁷ JOSÉ-PITARCH, A. y OLUCHA, F., “Secuencia de contexto de la escultura en Morella, siglos XIII-XVI”, en *La Memòria daurada...*, *op. cit.*, pp. 95-115, espec. pp. 100-106.



Fig. 15. Morella. Arciprestal de Santa María. Coro alto. Detalle del trascoro. Foto: Rosa Terés.

Se trata de un trabajo correcto pero algo arcaizante y, a nuestro entender, bastante distanciado de lo que supone la llegada de las nuevas modas del gótico internacional.⁷⁸ Su autoría es discutida, si bien se barajan los nombres de algún miembro de los Santalínea, de los Xulbi o incluso Pere Segarra, pero, en todo caso, se insiste en las relaciones con talleres activos en la catedral de Tortosa.⁷⁹

La puerta de las Vírgenes de la arciprestal de Morella, abierta asimismo en el mismo muro que la de los Apóstoles, nos sitúa en torno a 1400 [fig. 17]. Los trabajos de escultura decorativa de la misma, sobre todo el calado del tímpano y algunos capiteles, también permiten establecer paralelismos con los talleres de escultura que trabajaban por entonces en la cabecera de la catedral de Tortosa. José-Pitarch y Olucha precisan un poco más y hablan de conexiones muy directas entre el calado existentes entre

⁷⁸ Sobre esta puerta, *ibidem*, pp. 100-106 y pp. 111-112.

⁷⁹ FUMANAL, M. A. y MONTORIO, D., "La porta dels Apòstols. Taller de la Virgen del parteluz, tímpano, crestería, arquivolta con ángeles y figuras de la Anunciación, Isaias y Moisés", en *La Memòria daurada...*, *op. cit.*, pp. 380-383.



Fig. 16. Morella. Arciprestal de Santa María. Portada de los Apóstoles. Foto: Rosa Terés.

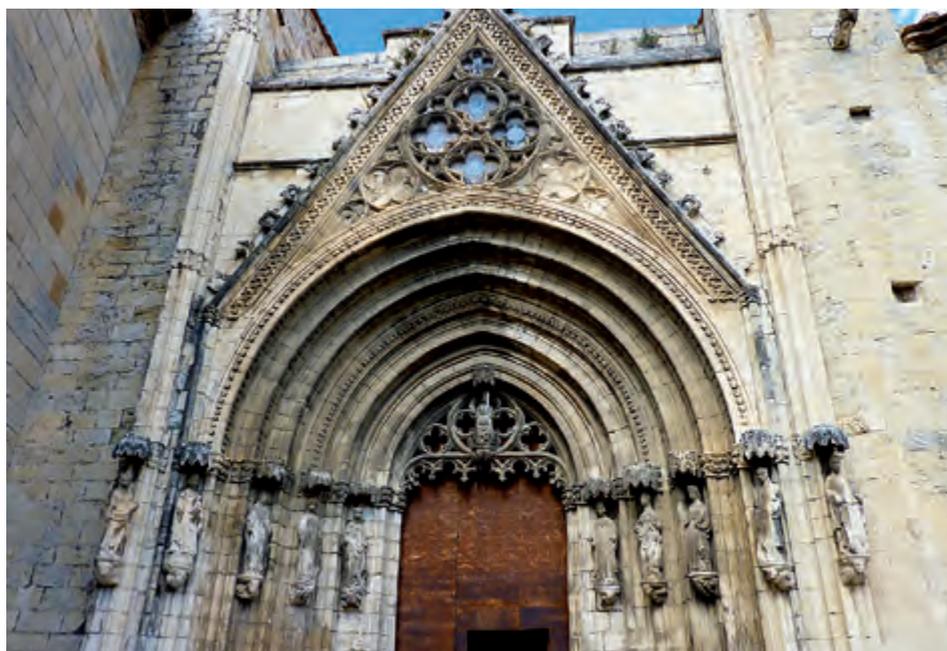


Fig. 17. Morella. Arciprestal de Santa María. Portada de las Vírgenes. Foto: Rosa Terés.

la capilla de san Pedro y san Pablo (hacia 1380) de la girola de la catedral tortosina y el calado del tímpano de Morella que sería algo posterior.⁸⁰ Era el principio de una importante influencia de Tortosa sobre Morella y una prueba más de las constantes relaciones entre estos centros, a la que ya se ha hecho alusión en este mismo apartado.⁸¹

Sin embargo, a la hora de hacer las esculturas de las vírgenes la referencia no fue Tortosa sino Valencia. Poco antes, en esta última ciudad, se habían realizado las esculturas de la portada del Hospital de los Sacerdotes Pobres; sólo se han conservado dos de estas imágenes y una de ellas, la Virgen del Milagro en muy buen estado (Museo de la Catedral de Valencia). Las estatuas de las vírgenes morellanas, algunas de ellas con atributos que permiten su identificación, perdieron las cabezas (salvo algunas que se conservan en el Museo arciprestal), que fueron substituidas por otras de nuevas y muy poco adecuadas. Todo conduce a pensar que las vírgenes morellanas serían obra de un taller valenciano y que posiblemente se habrían realizado en la misma ciudad de Valencia, *avant la pose*, lo que explicaría algunos de los desajustes existentes en el montaje definitivo.⁸²

Finalmente, es preciso mencionar la situación de Valencia y sobre todo el estado de los trabajos de su catedral. La sillería del coro debió ser una de las empresas escultóricas más importantes del período. La obra fue contratada por los maestros Francesc y Bernat Tosquella y se llevó a cabo entre 1384 y 1395.⁸³ De haberse conservado se trataría sin duda de una de las primeras muestras de la llegada del gótico internacional a la escultura valenciana.

Las obras de arquitectura en la catedral valenciana todavía eran importantes, pero proyectos de la envergadura de la obra del campanario (Miquelet) no se iniciarían hasta más tarde. Martí Lobet (1417-1439) se encargó de una parte significativa del diseño y la dirección de las obras de esta torre-campanario y, si bien su trabajo queda fuera del marco cronológico establecido, es preciso destacar algunos detalles de la etapa formativa de este arquitecto porque lo vinculan a Barcelona y a las obras de su catedral, en tiempos de la maestría de Bartomeu Gual. Matilde de Miquel ha puesto de relieve y sobre todo ha dado sentido a la presencia de dicho

⁸⁰ JOSÉ-PITARCH, A. y OLUCHA, F., "Secuencia de contexto...", *op. cit.*, pp. 111-112.

⁸¹ Una muy buena síntesis sobre estas constantes relaciones entre los centros del área más meridional de la Corona de Aragón en FUMANAL, M. A. y VIDAL, J., "L'escultura medieval", *Història de les Terres de l'Ebre...*, *op. cit.*, pp. 66-70.

⁸² FUMANAL, M. A. y MORTORIO, D., "La porta de les Verges", *La Memòria dawada...*, *op. cit.*, pp. 290-297.

⁸³ MIQUEL JUAN, M., "El coro de la catedral de Valencia (1384-1395). La introducción de nuevos elementos decorativos del gótico internacional en Valencia", en *Arquitectura en construcción en época medieval y moderna. Técnica y organización de la obra*, Valencia, Universidad de Valencia, 2010, pp. 347-374.

maestro valenciano en las obras de la sala capitular de la catedral catalana durante el año 1415, al lado de Antoni Canet, Pere Joan y Francesc Marata, es decir en contacto con algunos de los máximos responsables de la aparición e implantación de las nuevas formas del gótico internacional.⁸⁴

Hasta aquí este repaso acelerado y, sin duda, lleno de imprecisiones y olvidos, que ha pretendido acercar al lector a una parte de la actividad artística, tal vez una de las menos conocidas, de este importante período de nuestra historia artística medieval. La escultura del gótico internacional alcanza su plenitud algo más tarde, a partir del tercer decenio del siglo XV, con las realizaciones de los años de madurez de escultores como Pere Joan, Guillem Sagrera, los Claperós o Jordi Safont, pero sin duda los años iniciales del cambio, cuando iban quedando desfasadas las fórmulas trecentistas, al tiempo que se experimentaba con las novedades que venían de fuera fueron decisivos y prepararon el camino que conduciría a logros tan indiscutibles como los retablos pétreos de Pere Joan o las esculturas de Guillem Sagrera en la Lonja de Palma.

⁸⁴ MIQUEL JUAN, M., "Martí Lobet en la catedral de Valencia (1417-1439). La renovación del lenguaje gótico valenciano", (en prensa).

