

# El mestre Bartomeu de Girona

Jaume Barrachina Navarro  
Conservador del Museu del Castell de Peralada  
17491 Peralada (Girona)  
Tel. 972 538 125/ Fax 972 538 087  
Infomuseo@castilloperalada.com

## RESUM

---

Malgrat que la seva cronologia és tardana (fonamentalment el tercer quart del segle XIII), el mestre Bartomeu de Girona segueix essent l'escultor gòtic català més antic de nom conegut. En aquest estudi, es procura fer una anàlisi detallada dels monuments subsistents, s'hi proposen, per exemple, estructures més complexes per als sepulcres de Guillem de Montgrí o Pere el Gran, o la identificació de l'escultura mostra de la portada de Tarragona (el Sant Pere). La síntesi seria la conveniència científica de mantenir la implicació de Bartomeu en la major part de les obres que se li han atribuït, encara que admetent la intervenció de tallers i la desconstrucció d'alguns monuments.

Paraules clau:  
escultura, gòtic, gòtic radiant, pòfir, orfebreria, Guillem de Montgrí, Pere el Gran, Bernat d'Olivella.

## ABSTRACT

---

Despite the late datation of his work (basically the third quarter of the XIII century), the Master Bartomeu of Gerona continues to be the oldest recorded Catalanian gothic sculptor known to us. This study aims to provide a detailed analysis of the existing monuments, proposing, for example, more complex structures for the tombs of Guillem of Montgrí and Pere the Great or for the identification of the sample sculpture of the portal of Tarragona (Saint Peter). The essence of the study argues, for the sake of scientific convenience, of maintaining the involvement of Bartomeu in the majority of the work that has been attributed to him. At the same time recognising the participation of other workshops and the deconstruction of some of the monuments.

Key words:  
sculpture, gothic, rayonnant gothic, porphyry, goldsmithing, Guillem de Montgrí, Pere the Great, Bernat d'Olivella.

\* El lector valorarà millor aquest text —per el seu to i la seva visió panoràmica— si considera aquesta nota introductòria. El present article ha estat escrit (2001-2002) com a capítol per a la «Catalunya Gòtica» que Enciclopèdia Catalana tenia previst editar i que s'interromp a l'arquitectura. Haig d'agrair als coordinadors de l'obra de Enciclopèdia Catalana, Antoni Pladevall i Carles Puigferrat, la seva comprensió i el seu ajut per a la publicació externa d'aquest article, que aprofita part de la seva correcció d'estil.

No n'he modificat la redacció. Les poques notes són afegides per a l'edició a *Locus Amcenus*, sense els excursus habituals.

El primer encàrrec em va venir, naturalment, pel meu article de *Daedalus* (1979). Aquest escrit potser tindria un cert interès per a la classificació (lloc i època) del conjunt de capitells dels quals tracta, però és irrellevant pel coneixement de Bartomeu (i, en aquest sentit, excessivament i benevolament citat pels col·legues en estudis posteriors). No obstant això, va ser escrit en una mala època per la fortuna crítica de l'escultor gironí. Avui tot això és menys combatiu.

Serà evident per al lector que l'èmfasi del present estudi s'ha posat en l'anàlisi dels monuments, dels quals he procurat treure tot el possible en matèria de morfologia. La documentació i els elements de comparació són els mateixos de fa temps, malgrat que la bibliografia recent recull estimacions de gran interès. Aquest és un bon lloc per mostrar el meu reconeixement als autors —àmpliament comentats en el text: Dalmases, José i Pitarch, Rosenman i Español, fonamentalment— que han seguit amb la investigació, de vegades incòmoda, sobre Bartomeu. També he d'agrair els ajuts rebuts als freqüents

La llarga bibliografia sobre el mestre Bartomeu de Girona és la història d'una perplexitat crítica, perquè, al llarg dels anys, es va passar de considerar aquest mestre l'introduïdor de l'estil gòtic a l'escultura catalana i l'autor d'un catàleg important i de transcendència històrica, a tenir-lo per un artista d'actuació dubtosa\*. Encara que ja fa temps que domina entre els estudiosos una certa tornada a acceptar l'obra que se li ha atribuït, és freqüent una posició escèptica; de vegades, contrària. El present estudi és decididament partidari de la correspondència entre la labor de l'escultor i les obres que li adscriu la documentació i les que són documentades indirectament però que tenen una forta relació estilística amb les primeres. Tot això sense cap apriorisme. És cert que les obres documentades són col·lectives, però hi apareixen sempre elements d'un mateix estil individualitzable, que també és present en escultures gironines que tenen una documentació feble. Per a la fixació del seu catàleg i la seva transcendència, procurarem fer una anàlisi rigorosa dels monuments, única manera de depurar-ne l'estil i intentar aclarir el seu corpus autògraf. En qualsevol cas, gràcies a la *maniera* personal de Bartomeu, ben diferenciable de les dels seus col·laboradors, els elements de certesa són molt sòlids i la delimitació crítica de la seva obra és més senzilla que la d'altres grans escultors gòtics catalans que van comandar també tallers nombrosos.

Sense ser un escultor d'importància capital en el gòtic europeu, el mestre Bartomeu correspondria al nucli fundacional de l'escultura d'aquest estil a Catalunya, i només ell i tres o quatre escultors gòtics catalans més tindrien una transcendència semblant. Perquè si bé és cert que la seva excel·lència en l'art no va ser altíssima, sí que en va ser el seu rol: intro-

ductor d'estil i de tipologies, autor suposat de dos sepulcres episcopals i un altre de reial, i director d'una de les més grans portades monumentals del país. És a dir, Bartomeu i el seu taller van tenir els encàrrecs de més transcendència de l'època.

Des del segle XIX i fins a mitjan segle XX se li adjudicava un catàleg nombrós i significatiu, però l'any 1960 mossèn J. Serra i Vilaró va publicar una important monografia<sup>1</sup> dedicada a demostrar que la documentació sobre la qual es basava la identificació principal de l'obra de Bartomeu havia estat mal entesa i, per tant, no hi havia cap obra subsistent que es pogués identificar amb l'esmentat mestre. Com a resultat, alguns estudiosos van subscriure en treballs posteriors la desaparició de la paternitat de Bartomeu d'un conjunt de peces situades en els seus dos focus essencials de treball (les ciutats de Tarragona i, de manera més equívoca, a Girona) i d'això se'n derivà una certa perplexitat generalitzada, encara no del tot dissipada. No obstant això, la bibliografia posterior ha rebutjat prolixament les argumentacions de Serra o l'ha obviat, la qual cosa ha comportat una recuperació de la figura de Bartomeu com a escultor amb obra que ha sobreviscut. En aquesta recuperació, el text principal és el de Núria de Dalmases i Antoni José i Pitarch<sup>2</sup>, que és de lectura obligatòria per establir una síntesi sobre el nostre escultor, en contraposició a l'abans citat de Serra i Vilaró. Les pàgines que segueixen procuraran resumir puntualment el que ja se sap i establir una crítica al catàleg del mestre, a part de valorar aspectes globals dels seus grans monuments més enllà de les estrictes qüestions de paternitat. Com veurà el lector, no es tracta d'una recuperació ni d'una simplificació del «problema Bartomeu», sinó d'una revisió complexa dels monuments conservats.

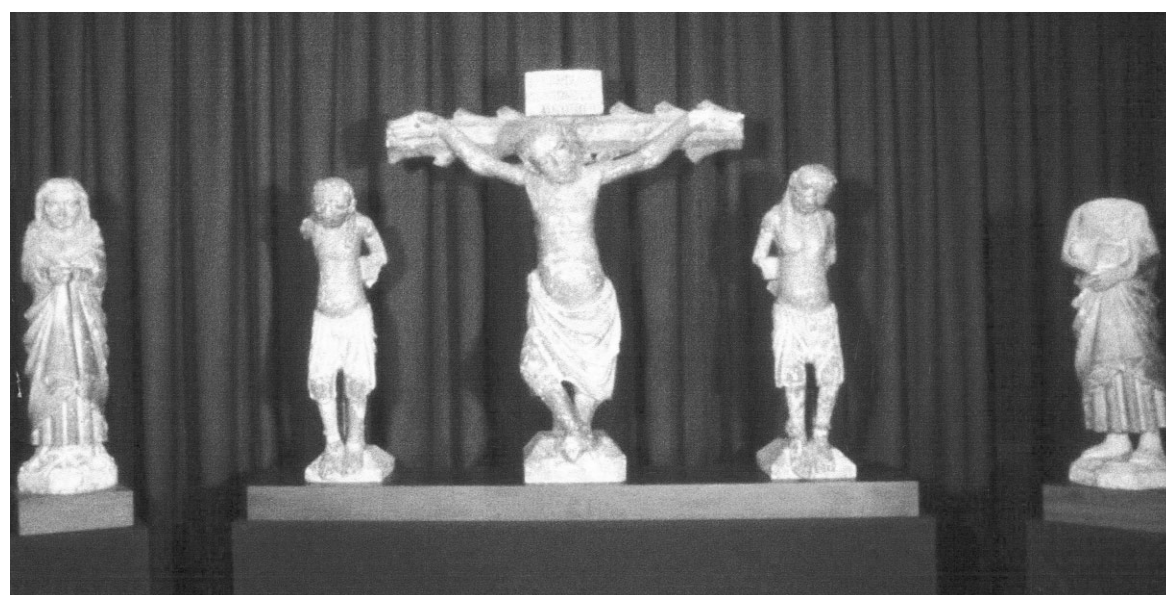


Figura 1.  
Calvari del Museu d'Art de Girona. © MD'A de Girona (Txús Sartorio)

## El catàleg

El mestre Bartomeu és el primer escultor gòtic català de nom conegut. És cert que hi ha altres escultures contemporànies al mestre ja gòtiques, com ara la marededéu dels sastres de la portada d'Agramunt del 1283 i alguns capitells de la catedral de Lleida<sup>3</sup>, i que segurament algunes talles van anar adoptant elements o conformació general gòtica al final del segle XIII. Però el primer escultor gòtic —i important— català de nom conegut és Bartomeu.

Abans que se'n construís críticament un corpus d'obra, se l'esmentava com l'autor documentat de la façana occidental de la catedral de Tarragona. Així, ja fa un segle que el perspicaç E. Bertaux observava que les seves escultures de la catedral de Tarragona «elles ne différent des statues françaises que par la sécheresse et la dureté de l'exécution». Aquesta crítica global a Bartomeu, en el sentit de ser un adozenat escultor provincià francès, s'ha repetit, sobretot entre els historiadors estrangers. De vegades, s'ha assenyalat també un cert endarreriment de l'art de Bartomeu respecte al moment estilístic en què es trobava l'escultura del nord de França quan ell va realitzar la seva obra a Catalunya.

Per encarar la trajectòria de Bartomeu, el més recomanable és seguir les seves etapes geogràfiques: una primera fase gironina, una segona de tarragonina i una tercera a Santes Creus. N'hi hauria una altra, de molt dubtosa, epilògal, un altre cop a la seva ciutat d'origen. En la primera etapa gironina no hi ha obres documentades; el catàleg atribuït s'ha format per similitud amb les escultures de Tarragona i per constar en documents de Tarragona que Bartomeu era ciutadà de Girona.

Per tant, el més còmode i racional seria comentar al final les seves primeres obres, després d'haver estudiat les documentades. Però seguirem l'ordre cronològic, perquè és més fluid per al lector.

## L'activitat a Girona

El nucli d'obres de la ciutat de Girona atribuïbles a Bartomeu ho són o bé directament al mestre o bé als seus ajudants, perquè pot suposar-se que ja en el seu origen va ser un escultor important i, per tant, amb ajudants. Francesca Español<sup>4</sup> proposa sagaçment que a Girona fos primordialment arquitecte, la qual cosa és interessant i versemblant. En arquitectura la seva activitat primera a Girona —si va existir— es devia perdre amb l'enderroc de la catedral romànica.

Mentre la bibliografia sobre Bartomeu va ser acrítica, se li van atribuir algunes escultures menors, com ara una mènsula amb cap femení<sup>5</sup> i un àngel elevat una ànima<sup>6</sup>. Potser avui això té molt poca importància i aquestes dues peces són alienes a l'art del nostre escultor. En canvi, els monuments fiables i transcendents del mestre serien un calvari procedent de la porta del cementiri de la catedral, la marededéu de Bellull, el sepulcre de Guillem de Montgrí i dos capitells reaprofitats al claustre catedralici. Curiosament, una part de la crítica partidària de no acceptar la participació de Bartomeu en la portada de la catedral de Tarragona ha pretès mantenir la responsabilitat del mestre en aquestes obres de Girona<sup>7</sup>.

De l'obra gironina, la de menys interès és el calvari<sup>8</sup> (figura 1), que es pot tractar d'una pro-

viatges per analitzar les obres: al Dr. Josep Martí i Aixalà, a la Sra. Sofia Mata i al Sr. Eustaqui Vallès a Tarragona, al Dr. Gabriel Roura i al Sr. Caballero (sempre somrient col·laborador i proveïdor de l'imprescindible escala a Girona) i a Mr. Blanchegorge a Compiègne. I a Montse i Anna de Sandoval per la seva ajuda i accés al seu extraordinari arxiu sobre Santes Creus. La Dra. Español ha detectat dues errates en el manuscrit del present document i vull agrair-li la possibilitat de corregir-les.

1. SERRA VILARÓ, Juan. *El frontispicio de la catedral de Tarragona*, Instituto de Estudios Tarraconenses «Ramon Berenguer IV», Tarragona, 1960, i, complementàriament, SERRA VILARÓ, Juan. *Santa Tecla la Vieja. La primitiva catedral de Tarragona*. Sugrañes, Tarragona, 1960. Tots dos estudis els glossarem àmpliament en tractar la catedral de Tarragona.

2. DALMASES, Núria de i JOSÉ PITARCH, Antoni. *L'època del Cister, s. xiii*. Història de l'Art Català II, Edicions 62, Barcelona, 1985, p. 187-196.

3. DALMASES, Núria de i JOSÉ PITARCH, Antoni. Op. cit. p. 187-188.

4. Aquesta idea és una constant a la bibliografia recent d'Español a partir d'«Une nouvelle approche des tombeaux royaux de Santes Creus», a *Memory & Oblivion, Proceedings of the XXIXth International Congress of the History of Art held in Amsterdam, 1-7 September 1996*, Holanda, 1999, p. 467-474.

5. Museu d'Art de Girona, núm. inv. 130 751.

6. MAG, núm. inv. 274.

7. Això és insostenible: les obres gironines es documenten únicament a partir dels textos i les escultures de Tarragona; si no s'admet una cosa, no es pot mantenir l'altra. Encara que aquesta no és —en la nostra opinió— la realitat, com intentarem demostrar.

8. MAG, núm. inv. 1725 a 1729.



Figura 10.  
Cap dels arcs cecs de la dreta de la façana de la catedral de Tarragona.

ducció de taller, atesa la seva qualitat mediocre però característica, ja que un petit cap decoratiu de la zona de la dreta (segons el punt de vista de l'espectador) de la catedral de Tarragona és del mateix estil (figura 10). De tota manera, el calvari és una obra plenament gòtica en el cas del Crist i més de transició en la resta de les figures. Aquestes reminiscències romàniques, sempre recessives en el mestre Bartomeu, poden indicar el seu origen artístic. El Crist té correcció de perspectiva per ser vist des de sota, amb unes cames molt curtes i el tors allargat. Aquestes escultures devien ser una novetat de prestigi a la Girona dels anys 1270-1290, ja que n'hi ha dues còpies o derivacions. Serien un calvari de tres figures, procedent de l'hospital dels clergues de Girona<sup>9</sup> i un capitell considerat procedent del petit Priorat del Sant Sepulcre, de Peralada<sup>10</sup>.

Pere Freixas<sup>11</sup> ha atribuït a Bartomeu dos caps de mida natural (segurament mènsules) encastats al mur interior de l'antiga sala capitular del convent dels dominicans de Girona. L'atribució és indubtable i interessant, ja que l'escultura de l'esquerra de l'espectador és un nexa claríssim entre l'estil gironí (el cap del Crist del calvari, MAG, principalment) i les escultures dels apòstols de Tarragona més directament derivades de Bartomeu.

La marededéu de Gràcia (o de Bellull) del claustre de la catedral de Girona, a l'angle oest de l'ala sud, és de gran interès (figura 2): possiblement es tracta de l'obra més antiga de Bartomeu, atès que deu ser anterior al sepulcre de Guillem de

Montgrí, ja que apareix citada en l'epitafi d'aquesta tomba. Es tracta d'una imatge traslladada al segle XVI a la capella contigua de la Mare de Déu de l'Esperança i reintegrada posteriorment al seu lloc d'origen. En el primer trasllat es va contractar un obrer per a «deprimere sive aclarare» l'escultura<sup>12</sup>, per la qual cosa s'ha suposat que està modificada. No és així. Segons hem pogut veure quan l'hem examinada, no hi ha interferències d'una restauració renaixentista i la intervenció, si es va fer, va consistir a buidar-la per alleugerir-la, tal com diu el document.

Es tracta d'una gran imatge, sedent, que té referències dins l'escultura monumental francesa, però també en les talles d'altar hispàniques, fins i tot en fórmules de repertori, com ara la vora horitzontal del mantell de la marededéu, a la falda, sobre el qual s'asseu el Nen, que porta corona de florons i llibre. És probable que tots dos portessin guarnicions d'orfebreria, originals o posades quan la imatge va passar a ser d'altar. La marededéu subjecta una corol·la de fulles, tallada, amb espigues per a la inserció d'algun element; el Nen potser portava ceptre.

És espectacular el tron, encara que la perspectiva gairebé no deixa veure'l (figura 3): té els laterals atapeïts de flors, que creuen per davant a la xambrana. Els sòcols laterals són formats per arquets semicirculars, amb arcs trilobats inscrits, similars als de l'arrambador de la catedral de Tarragona. També avança aquesta imatge una altra característica de la marededéu del mainell de Tarragona: aparèixer com a símbol de la nova Eva que trepitja el Mal, en forma de monstres alats i serps. Un element d'enorme novetat és la corona pendent, que aguanten dos angelets que surten d'un dossier. Diríem que aquest element tan modern és un afegit, si no fos que està inscrit a la mateixa construcció de l'arc i que el dossier es repeteix sobre l'apostolat de Tarragona. Els dos àngels ceroferraris, molt esquemàtics i demostratius de les limitacions usuals de l'art de Bartomeu, es presenten encara més deutors del romànic, amb el desplegament de les ales perfectament adaptat a l'emmarcament. Com a element de relació, assenyalaríem les seves peanyes poligonals, com en el calvari de la catedral de Girona.

Seguiria en cronologia la sepultura de Guillem de Montgrí (figura 4), sagristà de la catedral, del qual tenim una petita síntesi biogràfica gràcies a Marquès i Casanovas<sup>13</sup>. Eclesiàstic enrolat en l'expansionisme de Jaume I, va ser conquistador d'Eivissa i Formentera i arquebisbe de Tarragona (encara que mai no va arribar a prendre possessió de l'arquebisbat). Sota la seva estàtua jacent, hi ha un llarg epitafi en el qual es dona a conèixer el seu currículum. Aquest epitafi, estrany literàriament (tres versos en primera persona i la resta en tercera) és un catàleg de mèrits del difunt: una de les



Figura 2.  
Marededú de Bell-Ull. Claustre de la catedral de Girona.



Figura 3.  
Tron de la marededú de Bell-Ull. Claustre de la catedral de Girona.

9. MAG, núm. inv. 1734-1736.

10. Museu del Castell de Peralada, núm. inv. 156.

11. FREIXES i CAMPS, Pere. «El convent de Sant Domènec de Girona». A: *L'Art Gòtic a Catalunya. Arquitectura*. Vol. I, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2002, p. 223.

12. MARQUÉS CASANOVAS, Jaime. «Guillermo de Montgrí». *Revista de Girona*, año XVI, núm. 50, Girona, 1970, p. 30.

13. MARQUÉS CASANOVAS, Jaime, op. cit., p. 28-31.

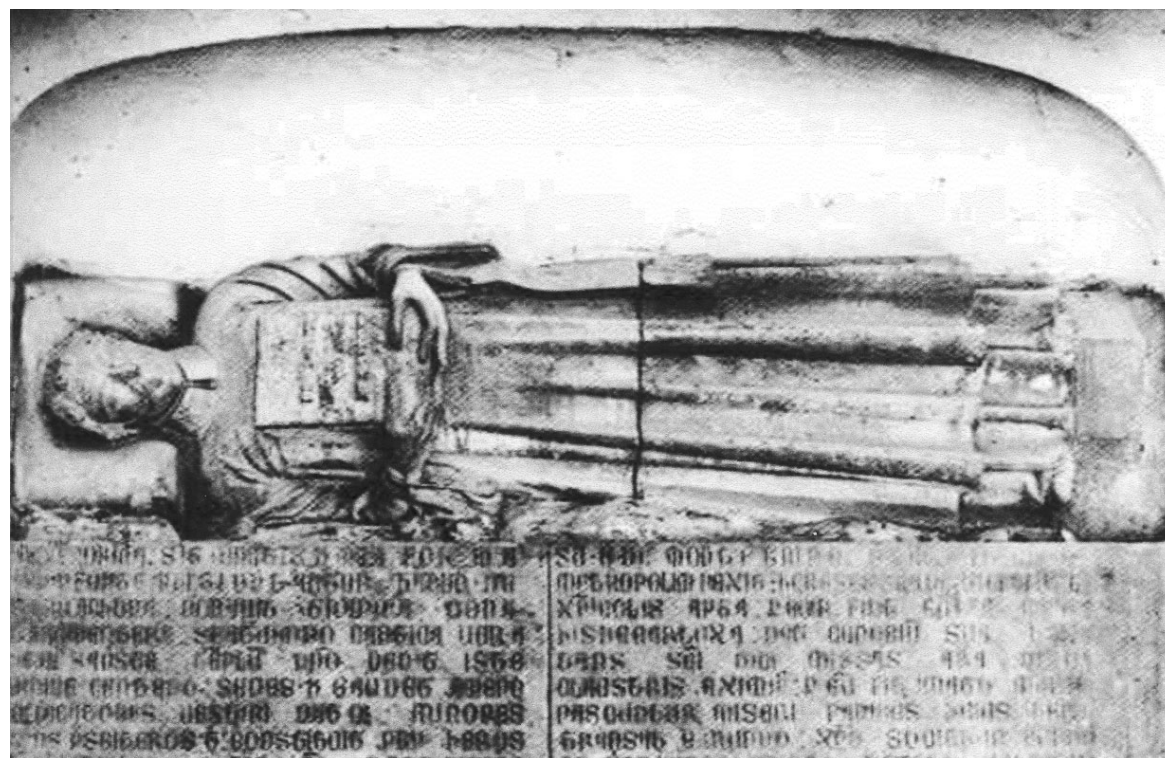


Figura 4.  
Sepulcre de Guillem de Montgrí. Catedral de Girona, sobre la porta del claustre.



Figures 5 i 6.  
Dos capitells claustre, s. XIII de la catedral de Girona.

14. VILLANUEVA, Jaime de. *Viaje literario a las iglesias de España, Viaje á Urgel y á Gerona*, vol. XII, Imprenta de la Real Academia de la Historia, Madrid, 1850, p. 191-192; també MARQUÈS, op. cit., p. 31, traduït.

15. Tots dos en el cinquè tram de l'ala sud, comptant a partir de la porta de comunicació amb el temple. Vegeu *Catalunya Romànica*, vol. V, p. 119, núm. 9-10.

16. AINAUD de LASARTE, Joan. «Sepulcre de Guillem de Montgrí». A: *Thesaurus estudis*, Caixa de Pensions, Barcelona, 1986, p. 173.

17. El 1999, F. Español («Materials prefabricados») va publicar un estudi d'erudició admirable, que conté—entre altres—el tema

de l'explotació prefabricada de la «pedra de Girona». En estudis posteriors, Español ha proposat que aquesta explotació podia caracteritzar la procedència professional de Bartomeu. El tema de la pedra de Girona i l'avis sobre la probable vinculació original de Bartomeu són de gran importància. Només hi afegirem que els artesans especialitzats en canyes de columna, actius abans de Bartomeu, havien assolit un alt grau d'excel·lència i exit en l'ofici i se'n pot assenyalar alguna fita meritòria, com ara les dues canyes per a la portada occidental de la parròquia de Sant Vicenç de Besalú, d'alguns metres d'alçada. Sembla que és Bartomeu qui dissenya per primera vegada canyes de secció mixtilínia (no en coneixem d'anteriors), com ara les desaparegudes dels capitells reaprofitats del

claustre de Girona i les del baldacqui de Santes Creus. Aquest tipus de canyes se seguirien utilitzant (claustre de Vic), encara que minoritàriament en comparació amb les cilíndriques o d'assemblatge de cilindres. Per tant, sembla que l'actuació d'un artista ben format com el nostre escultor en un mitjà dominat per l'artesania mecànica va tenir transcendència. La possibilitat d'un ús «artístic» de la càrria nummulítica de Girona va presentar problemes, ja que gairebé no es va fer servir en escultura medieval monumental (el relleu apocalíptic de la catedral de Girona—núm. inv. 13—o un capitell de la col·lecció Trayter—Papell, A. Sant Pere de Roda, Figueres, 1930, làmina XI; es tracta del fragmentari de l'extrem superior dret—, tots dos romànics). No coneixem escultura gòtica en

seves bones obres era haver fet una imatge de Maria per als claustrats, és a dir, la imatge abans comentada<sup>14</sup>.

El sepulcre va ser traslladat sobre la porta de comunicació de la catedral amb l'angle sud-oest del claustre el 1711, encara que potser havia estat mogut d'antic, ja que ha de procedir de la catedral romànica. Aquests moviments, amb les seves lògiques simplificacions, poden explicar els canvis estructurals que comentarem a continuació. L'actual visió del cenotafi és des de molt avall; això comporta que ens sembli de primer una peça perfectament congruent: un sarcòfag amb epitafi i una imatge jacent a sobre. Ara bé, en examinar el monument de prop s'adverteix alguna cosa estranya. El suposat sarcòfag no és tal, sinó dos enormes blocs sense cavitat, sobre els quals s'ha col·locat la imatge («la forma») de Guillem de Montgrí. En certa manera, la irregularitat és evident, perquè el cos inferior és de dos blocs amb una juntura vertical oberta a la vista, una cosa impròpia d'un sarcòfag. És molt difícil establir l'estructura original d'aquesta tomba, i l'assumpte no és intrascendent, ja que probablement estem davant el sepulcre gòtic amb imatge jacent més antic de Catalunya, si més no entre els subsistents.

Quan va morir Guillem de Montgrí, l'any 1273, és possible que el sepulcre estigués fet. Marquès observa que la data del decés és mal encaixada a l'última línia de l'epitafi (en realitat, no ho és). En qualsevol cas, l'obra seria molt recent, ja que dona completa l'enumeració de mèrits d'aquest sagristà. En aquelles èpoques i en aquell lloc, els sepulcres amb jacent no eren novetat, ja que en el romànic tardà es van produir amb certa assiduitat: recordi's la producció de Ramon de Bianya al Rosselló. Segurament, a la galilea de Sant Pere de Rodes n'hi va haver d'aquest tipus i potser a la pròpia catedral romànica de Girona. Ara bé, el sepulcre gòtic amb jacent és més complex: l'escultura tapa el sarcòfag, que pot tenir a més cert marc arquitectònic, i és també freqüent que hi hagi un acompanyament figuratiu que explici la salvació de l'ànima. Això faltaria en el present sarcòfag. La col·locació original dels blocs on consta l'epitafi és una mica incerta, ja que, pel seu gran volum, sembla que només podien ser la base del sarcòfag, si és que s'integraven en el monument (recordi's que el sepulcre de Pere el Gran, obra tan relacionable amb el present per paternitat, té l'epitafi fora del sepulcre). És impossible saber si la tomba de Guillem de Montgrí va ser més complexa, però sí que podem enunciar una hipòtesi simple, derivada de dos elements reaprofitats que pertanyen al cercle de Bartomeu i que es podrien associar al sepulcre. Es tracta de dos capitells col·locats al claustre de la catedral de Girona<sup>15</sup> i que J. Ainaud de Lasarte<sup>16</sup>

va establir-ne la filiació com a obra del nostre escultor (figures 5 i 6). Es basava en l'extrema especificitat d'aquest tipus de capitells —derivats d'un model precís del nord de França— que a Catalunya només es repeteixen en el baldaquí de Pere el Gran i en certa manera en els arquets cecs del sòcol de la façana de Tarragona. La seva inserció en el claustre gironí deriva, evidentment, de la destrucció del seu monument d'origen: són d'àbac i collarí mixtilinis<sup>17</sup>, corresponents a uns fusts idèntics als del sepulcre de Santes Creus (per cert, de pedra de Girona), mentre que els fusts que els sostenen ara són cilíndrics, com tots els del claustre. S'ha suposat que substitueixen dos capitells romànics destruïts, potser en la invasió de Felip l'Ardit el 1285.

Podem entreveure, doncs, que és possible que aquest sepulcre fos complex i que hagués estat molt rellevant en la formulació de l'art funerari gòtic a Catalunya. Evidentment, no volem proposar que tingués una estructura de baldaquí, però sí segurament un arcosoli amb una traça de cert interès. Semblaria, per tant, que Guillem de Montgrí podria haver tingut un sepulcre amb certa similitud al d'Arnau de Gurb, bisbe de Barcelona, de trajectòria eclesiàstica i militar molt semblant al sagristà de la seu de Girona. Dins del que podem concretar, el sepulcre del bisbe Gurb, mort el 1284, seria una dècada posterior al gironí.

Pel seu estil, el sepulcre de Girona és una obra repetidament adscrita a Bartomeu. Hi ha una discussió quant a la seva atribució estilística a causa que es tracta d'una peça que no és de primer ordre. Cal tenir en compte l'apreciació d'Ainaud de Lasarte<sup>18</sup> en el sentit de mantenir la relació del grup gironí amb el de Tarragona, encara que es vegi insegura l'atribució personal al primer grup. Aquesta opinió és interessant, perquè correspon a un moment d'escepticisme derivat de l'al·legat de Serra i Vilaró, que comentarem més endavant, i a només un any de la publicació de l'estudi de Dalmases i José Pitarch, que recuperen el corpus que tradicionalment se li havia atribuït. Per la nostra part, la inserció d'aquesta escultura en el catàleg de Bartomeu ens sembla el més probable (que era del seu cercle, és indubtable). Pateix les seves característiques pitjors, que són les més fàcils de reconèixer: fórmules amb un dibuix massa perfilat i volums molt purs, en el sentit de poc matisats i antinaturalistes (figura 7). L'estilització de la barba és un prodigi de simplificació i els tirabuixons del cabell són també una fórmula que es repeteix més matisadament en el sant Tomàs de la façana tarragonina i en els lleons que són a la base del sepulcre de Pere el Gran. En qualsevol cas, l'escultura no està mancada de dramatisme i algunes de les característiques abans citades col·laboren en l'aspecte rígid del difunt representat. Els capitells del claustre, un amb aus

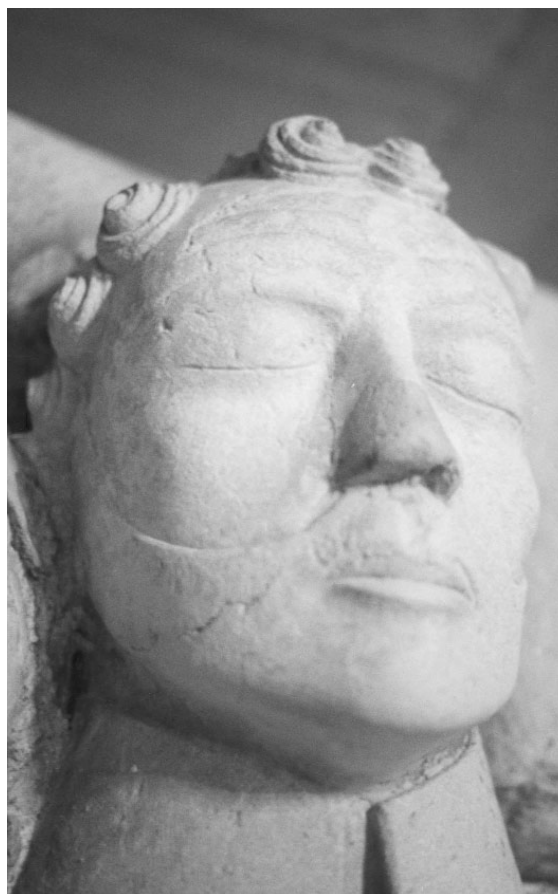


Figura 7.  
Detall de l'estàtua jacent de Guillem de Montgrí. Catedral de Girona, sobre la porta del claustre.

afrontades picant raïms i un altre amb lleons (per tant, amb una iconografia compatible amb un sepulcre), tenen una doble orientació estilística: el format i el disseny tenen l'ascendència francesa ja esmentada, però la realització escultòrica és absolutament romànica i local. Aquesta bipolaritat i unes altres d'aparegudes en diverses obres que es poden adscriure al mestre Bartomeu ha de ser un indicatiu de la seva formació romànica gironina, corregida per una estada al nord de França, on aprendria el nou estil. Si bé ningú mai no havia detectat la procedència directa de la seva *maniera* en els grans monuments francesos que Bartomeu hauria conegut, modernament s'ha proposat Saint Corneille, a Compiègne, com una referència propera<sup>19</sup>.

Després de les obres gironines, l'única datació significativa de les quals és l'any 1273, data de la mort de Guillem de Montgrí, trobarem Bartomeu a Tarragona a partir del 1277. Ara bé, com ja hem avançat al començament, no es pot emprendre l'estudi de l'obra tarragonina sense desmentir l'al·legat de Serra i Vilaró. Després d'aquest requisit indispensable —i del més gran interès— passarem a l'estudi del monument.

aquest material, excepte la mecànica que hem tractat. Segurament, les característiques d'aquesta pedra, quant a la seva dificultat de talla i la presència d'infinits fòssils que atrauen la vista i la desvien del tema, va comportar aquesta manca d'ús. En els temps moderns es faria servir per a làpides sepulcral per la seva resistència al desgast. En resum, l'explotació de pedra de Girona, si va poder ser important pel mestre Bartomeu des del punt de vista artesanal o econòmic, no degué tenir gaire transcendència per les seves limitacions, en tant que artista escultor.

18. AINAUD. op. cit., formulada amb molta anterioritat a DURAN SANPERE, Agustín i AINAUD de LASARTE, Juan. *Escultura gòtica*. *Ars Hispaniae*, 8, Plus Ultra, Madrid, 1956, p. 182.

19. WILLIAMSON, 1995, p. 241. Hem anat a comprovar directament la proposta de Williamson, que, en realitat, està enunciat més aviat a títol indicatiu que no pas com a proposta precisa. Notis que l'autor no al·ludeix a una escultura concreta del desaparegut monument de Compiègne. Segons el conservador del museu Vivencel, Mr. Blanchegorge (a qui agraïm la seva amable ajuda), de la mateixa ciutat, únicament tenen procedència segura de Saint Corneille dues escultures: una clau de volta del segle XVI i una Verge amb el Nen (FRANÇOISE BARON. «La Vierge et l'Enfant». A: *L'Art au temps des Rois Maudits*. *Philippe le Bel et ses fils, 1285-1328*, catàleg d'exposició, Paris, Grand Palais, 1998, núm. 15, p. 58), magnífica escultura equiparable a les millors de París i Reims de finals del segle XIII. Aquesta ha de ser la comparada per Williamson amb l'art de Bartomeu, i amb això li fa un gran compliment, atès que la relació és la dels grans prototips i les modestes derivacions. Alguns autors catalans han comentat aquesta proposta: per exemple Español (2002, p. 27) considera convincent el paral·lelisme entre les mares de déu de Compiègne i de Tarragona. Centrat només en això, un paral·lelisme és versemblant, més aviat de tipologia (és a dir, comptant amb un dibuix d'aquesta escultura o d'una altra de similar) que no pas d'estil i qualitat, només referible a la marededéu del mainell de Tarragona, que nosaltres creiem que deu tant o més al col·laborador forani autor del cap del Sant Joan que al mestre Bartomeu. Fora d'aquesta comparació específica, l'estil estandaritzat de Bartomeu no aconsegueix aproximar-se en cap ocasió al de l'escultor de Compiègne. Recentment, Alcoy (2003, p. 48-49) esmena la qüestió relativitzant també l'esmentat paral·lelisme i representen la tradicional evocació de models d'Itàlia. Aquests no són menyspreables, naturalment, referits només a la marededéu del mainell de la catedral de Tarragona. Nosaltres no sabem veure influx italià incontestable a cap més obra atribuïble a Bartomeu.

20. SERRA VILARÓ, Juan. *El frontispicio de la catedral de Tarragona*, Instituto de Estudios Tarraconenses «Ramon Berenguer IV», Tarragona, 1960. SERRA VILARÓ, Juan: *Santa Tecla la Vieja. La primitiva catedral de Tarragona*. Sugrañes, Tarragona 1960.

21. J.M.R. *Guia para el interior de la Catedral de Tarragona*. Roura, Tarragona, 1873.

22. BLANCH, Josep. *Arxiepiscopologi de la Santa Església Metropolitana i Primada de Tarragona*. 2 vols. Agrupació de Bibliòfils, 1951, volum I, p. 173.

23. SERRA VILARÓ, Juan. *El frontispicio...*, op. cit., *passim*.

24. LIAÑO MARTÍNEZ, Emma. *Arquitectura gòtica de la provincia de Tarragona y Conca de Barberà*, Museu d'Art, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Girona, 1984, p. 20-21. LIAÑO MARTÍNEZ, Emma. *Cataluña/1. Tarragona y Lérida*, La España Gòtica, vol. 2, Ediciones Encuentro, Madrid, 1987, p. 128-137. LIAÑO MARTÍNEZ, Emma. *La portada principal de la catedral de Tarragona y su programa iconográfico*. Premis Vèrtex i Xamfrà, Escaire, núm. 11, Col·legi d'Arquitectes Tècnics de Tarragona, Tarragona, 1989.

25. El canonge Blanch el va escriure al segle XVII i va ser publicat l'any 1951, *ut supra*, p. 170, informació editada abans per CAPDEVILA, Mn. Sanç. *La Seu de Tarragona. Notes històriques sobre la construcció, el tresor, els artistes, els capitulars*, Biblioteca Balmes, sèrie II, volum XIII, Barcelona, 1935, p. 34-35.

## Serra i Vilaró i la crítica a l'obra del mestre

Com ja hem avançat a l'inici, l'any 1960 es van publicar dues importants obres que comportaven la negació de la paternitat de Bartomeu en la primera fase del portal major de la façana occidental de la catedral de Tarragona<sup>20</sup>. En conseqüència, tot el seu catàleg es va posar en dubte. Mossèn Serra i Vilaró havia excavat a Santa Tecla la Vella i els seus voltants els anys 1933-1934. A partir d'aquí, havia obtingut certa informació arqueològica sobre la catedral antiga, de la qual l'actual edifici conegut com Santa Tecla la Vella era un afegit, i és avui l'únic que subsisteix. Aquesta catedral primitiva era, segons Serra, l'única que tenia culte a l'inici de la construcció (incloent el moment que ens ocupa) de la segona catedral, és a dir, de l'actual. Per tant, hi havia un perill en la interpretació dels documents que feien referència a les obres, ja que s'havia de dilucidar a quina de les dues catedrals es referien. Segons Serra, aquesta circumstància havia passat inadvertida a la historiografia precedent i també va entendre que, malgrat que era clar que la catedral nova era pròxima a substituir l'antiga, en aquesta darrera es va construir també en paral·lel i amb intensitat. Amb el coneixement arqueològic d'unes cates, l'anàlisi de la documentació i la confrontació amb les fases constructives, morfològicament visibles de la catedral «nova», Serra va publicar l'any 1960 el resultat dels seus estudis iniciats gairebé trenta anys abans. La publicació va ser doble. Per una part, una monografia de Santa Tecla la Vella, expositiva de les anàlisis, i una altra dedicada al «frontispici» de la catedral nova, de caràcter polèmic i de ruptura, perquè, en opinió de l'autor, els estudis anteriors al seu queien en un important error d'interpretació dels documents. Segons la historiografia tradicional, l'encàrrec de la façana al mestre Bartomeu de Girona, el 1277, es referia a la catedral nova, mentre que en la interpretació de Serra i Vilaró la façana era la de la catedral antiga.

El treball de l'eminent arqueòleg i historiador eclesialístic és una mescla de coneixement, entusiasme, brillantor, tendenciositat i algun desconcert en l'apreciació estilística, de vegades massa important. De fet, va incórrer en el perill latent en molts arqueòlegs que actuen també com a historiadors de l'art: la consideració que les seves dades són objectives, mentre que l'anàlisi estilística és de poc pes, o merament subjectiva.

Tractarem d'exposar l'argumentació de Serra i Vilaró per l'ordre en què l'exposa en el seu opuscle sobre el frontispici de l'any 1960 i a continuació donarem la nostra:

1. Era ja conegut que els dos trams de la volta anteriors a la façana podien haver estat coberts

per l'arquebisbe Tello (1288-1308), successor de l'arquebisbe Bernat d'Olivella, en el qual es documenta l'encàrrec i el finançament de la portada central.

2. Diversos autors antics descriuen l'escut de l'arquebisbe Olivella en el frontispici. Com que aquesta informació rebatia tota la seva hipòtesi i el tal escut ja no es conservava, Serra va dubtar de la veracitat de la dada.
3. Defensa la hipòtesi que la porta contractada per Olivella i realitzada per Bartomeu es trobava a Santa Tecla la Vella i és la romànica que actualment comunica les naus de la catedral amb el claustre. Aquesta porta és, segons ell, un trasllat, i s'hauria salvat, per la seva sump-tuositat, en derruir la catedral vella.
4. Existeix un argument arqueològic, una espècie d'estratigrafia horitzontal: l'arquebisbe Tello va haver de destruir, l'any 1296, una casa davant de la façana de la catedral «que obstruïa esta construcció».
5. Tenia la pretensió que els modillons del campanar eren del mateix taller que les escultures del frontispici i, per tant, dels anys 1327-1334.

Aquests serien els punts bàsics de l'argumentació de Serra i Vilaró, que mostrarien, segons ell, que el frontispici actual i l'obra contractada per l'arquebisbe Olivella i l'escultor Bartomeu no poden ser el mateix. Arguments, però, que caldria rebatre. Extractats així resulten un xic esquemàtics, però s'exhibeixen com a raons de pes. No obstant això, l'argumentació de Serra és més rica en dades no exposades com a concloents, però sí com a indicatives. Però, per anar concretant, ens remetem únicament als punts que hem assenyalat com a bàsics de l'argumentació citada.

1. Que un o dos trams previs al frontispici estiguessin per cobrir quan ja l'obra d'Olivella estava a mig fer no és estrany, sinó lògic. El frontispici, vist de costat, és una enorme estructura de contrafort, per la qual cosa es devia fer abans que la volta prèvia exercís la seva empenta, per pura lògica constructiva.
2. És molt probable, a més, que sí que existís l'escut d'Olivella a la façana, per firmar l'obra. Serra havia de dubtar d'aquesta informació per força, però se cita *de visu* en guies antigues amb molt poca ambigüitat: «Grande, suntuosa y de arco apuntado, es la puerta principal o mayor, y en medio del arco puso el constructor las armas del prelado, que son tres aceitunas [olivas], alusivas al apellido Olivella, aunque hoy día apenas se distinguen, pues por su antigüedad casi están destruidas»<sup>21</sup>.
3. Per altra banda, l'atribució de la porta romànica del claustre a Bartomeu i amb la cronologia, per tant, de vers 1277-1282, és un signe de la



franca desorientació estilística de Serra, ja que no és possible una data tan tardana per a una obra romànica evidentment sense influxos gòtics. Aquesta atribució de Serra va acompanyada de nombrosos errors estilístics i cronològics referents a unes altres escultures, tarragonines o no, com ara la suposició que la portada d'Agramunt és tota del 1283 i no només el grup de l'Epifania afegit pel gremi dels sastres, cosa que es converteix en un contraargument.

4. Si ens remetem al document en què es conta que l'arquebisbe Tello va derruir una casa, cal dir que aquesta casa no «obstruïa» la construcció de la portada: «Entre la casa de l'ardiaconat y la Seu hi avie una casa que deixeve poc trànsit y pas del castell de l'archebisbe al portal major, y perquè al pujar les voltes de St. Christophol llevava la vista de dit portal, als 22 de setembre de l'any 1296, comprà dita casa y la féu enderrocar, dexant lo pas tant llibert com vuy se veu»<sup>22</sup>. Com pot veure's, el text demostra el contrari del que Serra pretén. La casa no era exactament un obstacle constructiu, sinó que en «llevava la vista». Si no hi hagués hagut portada, no hauria estat necessari enderrocar res, perquè no es podria pas haver vist.
5. Finalment, la confrontació estilística de la zona baixa de la portada amb els permòdols del campanar no és estreta, com es pot comprovar amb les mateixes fotografies que ell publica<sup>23</sup>. Els permòdols són escultures gòtiques primitives, carrinclones, que poden coincidir amb allò més adotzenat de la portada, que és de taller i que lògicament va poder influenciar en la resta de l'obra catedralícia.

Consegüentment, ens sembla que les argumentacions de Serra se superen amb facilitat. El benemèrit arqueòleg —de tan fructífera producció— va caure en l'error que pretenia denunciar: la confusió documental entre la catedral nova i la vella. Se li podria retreure que quan va publicar el seu treball, Bartomeu era un escultor amb catàleg establert, catàleg que documentalment només es referia a les produccions tarragonines (amb Santes Creus), però amb un nucli d'obres gironines que estilísticament era molt coherent, amb les matisacions que anem assenyalant. Era, per tant, una tasca ineludible de Serra com a historiador de l'art desfer el catàleg preexistent amb unes mínimes argumentacions.

La relectura de l'obra de Bartomeu segons Serra i Vilaró va ser seguida a Tarragona substancialment per Liaño<sup>24</sup>, que considera que se li podria atribuir la porta de la nau de l'evangeli, amb l'Epifania. Però, naturalment, l'estil de l'escultura d'aquesta porta està mancat de referències

gironines i la modesta envergadura de l'obra no justifica el treball d'un grup d'escultors durant catorze anys (o almenys cinc, si considerem l'àpoca).

## La portada gran de la catedral de Tarragona

### L'encàrrec

Segons el resum de dos documents que el canonge Blanch recull en el seu *Arxiepiscopologi*<sup>25</sup>, l'arquebisbe Bernat d'Olivella encarregà al mestre Bartomeu acabar la portada el juliol del 1277 i va fer-li el pagament de l'obra (o, en tot cas, un pagament) el 30 d'agost de 1282, moment en què liquiden «a ell [mestre Bartomeu] i a los companys per rahó de l'obra havia feta en lo portal de la Seu». Les escultures serien de pedra de l'Albiol.

Per tant, la documentació de l'obra abraça de l'estiu del 1277 a l'estiu del 1282. En aquests cinc anys, el treball d'escultura s'hauria fet a la part baixa del portal, amb els vuit apòstols, i el mainell, més l'obra arquitectònica corresponent. Però la documentació del sepulcre de Pere el Gran a Santes Creus ens informa que Bartomeu era actiu encara a la catedral de Tarragona el 1291, per la qual cosa el termini dels seus treballs a la seu va ser molt més llarg. També s'ha de remarcar que es concedeixen a Bartomeu uns emoluments, en començar la portada, de només vint sous cada setmana, mentre que es coneixen altres cobraments molt diferents pel sepulcre de Santes Creus: 4.000 sous l'any 1293. Això indicaria un inici molt precari a Tarragona, segurament abans que Bartomeu es convertís en director reconegut de l'obra.

En abordar l'anàlisi estilística, serà bo que prenguem una mica de perspectiva per veure la significació cultural del monument. És ben sabut que l'arquitectura gòtica catalana va ser una arquitectura d'interiors, sense grans desplegaments de portades monumentals. En aquest moment inicial, òbviament, res no estava predefinit, però l'envergadura del frontispici de la seu tarraconense ha restat sense paral·lel en el gòtic català i també en els altres regnes de la Corona d'Aragó. A això, s'ha d'afegir que, durant el segle XIII, la ciutat de Tarragona tenia una població força reduïda, al voltant dels 3.000 habitants, sobre els quals gravitava l'enorme ciutat levítica, amb les seves dues catedrals i les cases de l'arquebisbe, dels canonges, del clergat i dels servidors, en bona part encastellades. Es va tractar, per tant, de construir una portada inusitada al país, absolutament demostrativa del caràcter primat del temple. Recordi's que al final del segle XIII hi havia hagut intents repetits perquè la primacia



Figura 8.  
Façana de la catedral de Tarragona. General.

d'Espanya que tenia l'arquebisbe de Toledo passés a Tarragona, que l'havia obtinguda inicialment. Malgrat dues butlles de reconeixença de l'antic dret de Tarragona i que dos membres de la família reial catalanoaragonesa van ser arquebisbes de Toledo, mai es va privar Toledo de la primàcia d'Espanya. El reforçament de Tarragona com a seu primada de la Corona d'Aragó era un assumpte essencial, fins al punt que l'arquebisbe Olivella, per a tal fi, es va retirar a Escornalbou per emprar, així, l'estalvi de les seves despeses en l'obra de l'acabament del temple. També l'elecció del seu successor, el sevillà Tello, devia significar el caràcter supraaragonès de la seu.

És cert que Bartomeu no va realitzar la totalitat de l'obra, però segurament la va dissenyar: en l'encàrrec, se li encomana també la rosassa. No obstant això, l'escultura del Judici Final i el grup escultòric del seu revers, a l'interior del temple, són d'un altre taller, algunes dècades posterior.

En el programa de la portada es visualitza tota la història de la humanitat, perquè la inexistència d'altres portes monumentals laterals d'aquesta envergadura no permetia tractar una temàtica més precisa, ni tan sols l'aparició de la santa titular, Tecla. En efecte, la proximitat de dues portes laterals, molt més petites, no condiciona ni complementa el programa, si més no significativament. A més, totes dues portes laterals contenen Epifanies, la qual cosa indica que es van abordar els tòpics més usuals. La portada de la nau de l'evangeli (a

l'esquerra) és anterior al frontispici i la de l'epístola és més o menys simultània, sense relació estilística.

## Descripció de la portada

La gran façana monumental (figura 8) de la catedral subratlla únicament el portal central, exclouent-ne les dues portes laterals, que fàcilment es perden de vista si l'espectador es mou lateralment o s'aproxima al centre. En efecte, la portada gran és molt esqueixada i els seus laterals són també uns potentíssims contraforts de la volta de la nau central. De baix a dalt, s'estructura primer amb un sòcol lliu sobre el qual es desenvolupa una arqueïa cega de quatre arcs apuntats a la part frontal dels contraforts (tot de marbres romans reaprofitats), tres als seus costats, vuit a la zona esqueixada i tres més a les seves unions laterals extremes amb els murs de les portades laterals. Sobre ells s'alça una alineació d'apòstols i profetes en nínxols, sobre peanyes i sota dosserets gòtics. Aquesta decoració estava prevista per a trenta figures (a banda del mainell), de les quals només vuit corresponen a l'obra de Bartomeu; una altra, la de Mateu, mereix consideració a part, i les altres dotze corresponen a la campanya de Jaume Cascalls documentada entre els anys 1375-1377. La resta de nínxols, els més extrems, són buits. A més, la portada té un monumental mainell, amb cinc escenes del Gènesi, sota una gran marededéu amb el Nen, de mida més gran que els apòstols. Aquest format més gran s'aconsegueix subtilment, sense trencar gaire les horitzontals visuals de la portada, establint la seva peanya a l'alçada de la línia de la cornisa dels apòstols i col·locant el dosseret de la marededéu a la llinda. El timpà —ja ho hem dit— és bastant posterior i també ho seria la part arquitectònica més alta del frontispici. No obstant això, és probable que tota la part central de la portada segueixi un projecte dibuixat per Bartomeu en fer-se càrrec de l'obra. Per exemple, la clara boia cega dels frontals dels contraforts (sota els grans pinacles amb gàrgoles) no és gaire diferent de la del baldaquí del sepulcre de Pere el Gran.

Com hem dit, la fase realitzada per Bartomeu fins al 1282 (o el 1291) correspon als vuit apòstols i el mainell, però amb tota seguretat també a tota la zona baixa del frontispici, ja que aquest, a part de l'emmarcament de les escultures, és alhora un contrafort de la fàbrica arquitectònica. Això ho demostra el fet que petites decoracions que segueixen l'estil de Bartomeu (un caparró als carcanyols dels arcs cecs figura 10) arribin fins a contactar amb la porta del costat de l'epístola. Els dosserets sobre els apòstols i profetes també podrien haver quedat conclosos en la primera campanya, de manera que Cascalls sols va haver

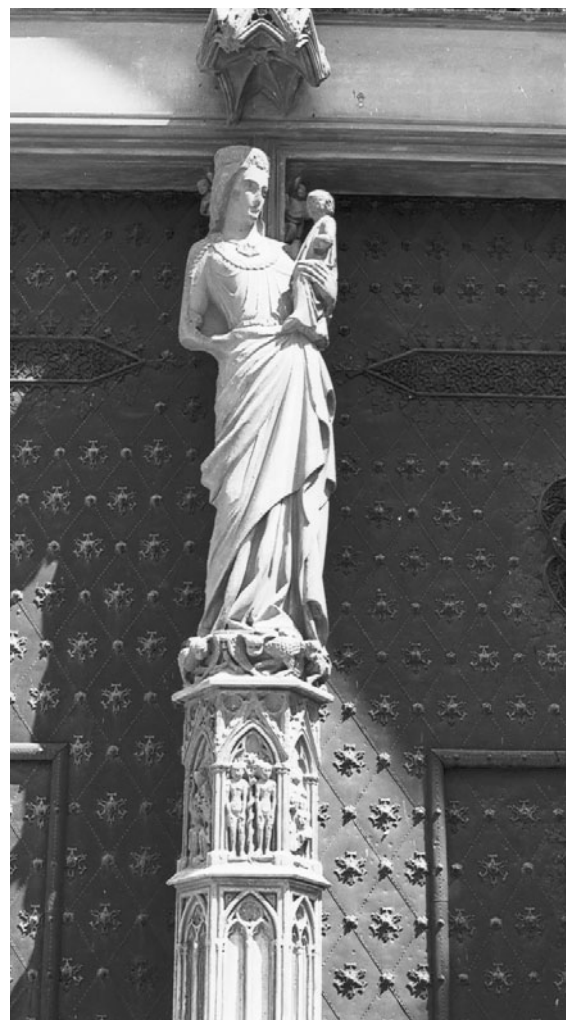


Figura 9.  
Mainell de la portada de la catedral de Tarragona.

de col·locar les imatges que el seu taller va fer i la resta de peanyes van quedar buides.

Des del punt de vista narratiu, la portada comença a llegir-se pel sòcol del mainell (figura 9), amb la creació d'Adam, la d'Eva, el pecat original, la vergonya després del pecat i l'expulsió del paradís. La lectura es realitza de dreta a esquerra i podem observar que el Creador es presenta sempre amb nimbus crucífer. Damunt, veiem un conjunt d'animals enllaçats (símbol del Mal) que serveixen d'escambell a la marededéu, nova Eva. Hi ha en tot això un cert record gironí, tant perquè evoquen els animals i monstres similars de la marededéu del Bellull, com perquè tenen certa reminiscència d'escultures romàniques de la Catalunya nord-oriental. Sobre aquests animals s'aixeca la magnífica imatge de la Mare de Déu amb el Nen, monolítica de marbre, considerada unànimement la joia de la portada. Ha perdut el braç dret i amb l'esquerra subjecta el Nen, cap al qual es gira. Va coronada, porta túnica repuntejada i un gran mantell. Si comparem l'estil



Figura 11.  
Quatre apòstols de la dreta de la façana de la catedral de Tarragona. D'esquerra a dret: sant Pere, sant Andreu, sant Tomàs i sant Bartomeu.

escultòric del rostre, summament plàstic, de volums ben construïts amb transicions suaus, advertirem ja unes notables diferències amb les escultures de les escenes del Gènesi, més dibuixades i amb molts més records del grup gironí.

En aquest sentit, la visualització de l'evolució de Bartomeu a partir de les obres gironines aconsella començar l'estudi per l'apostolat del costat dret de l'espectador, és a dir, el costat de l'epístola (figura 11). Convé recordar que aquestes escultures tenen sempre (excepte al mainell i al sant Pere) els caps esculpits en un bloc a part (de marbre romà blanc), la qual cosa és una dada curiosa de la seva manufactura; aquest sistema, potser ideat a partir de les escultures romanes, tan abundants a la ciutat, devia facilitar un repartiment de treball més gran al taller. A més, la restauració recent —dirigida per Eustaqui Vallès, a qui devem moltes i interessantíssimes informacions— ha mostrat que la inserció dels caps als cossos permet fer un cert gir, de manera que es van poder esculpir tots els elements sense planificació especial per al muntatge final i, ja instal·lats, els caps es van poder moure de manera que els apòstols no quedessin sempre de cara, sinó també en «sacra conversació» per parelles.

El sant Pere presenta cap ovoide, amb la barba i el cabell molt minuciosament perfilats, per la qual cosa, estilísticament, és un terme mitjà entre els dos estils d'aquest grup escultòric; trets molt

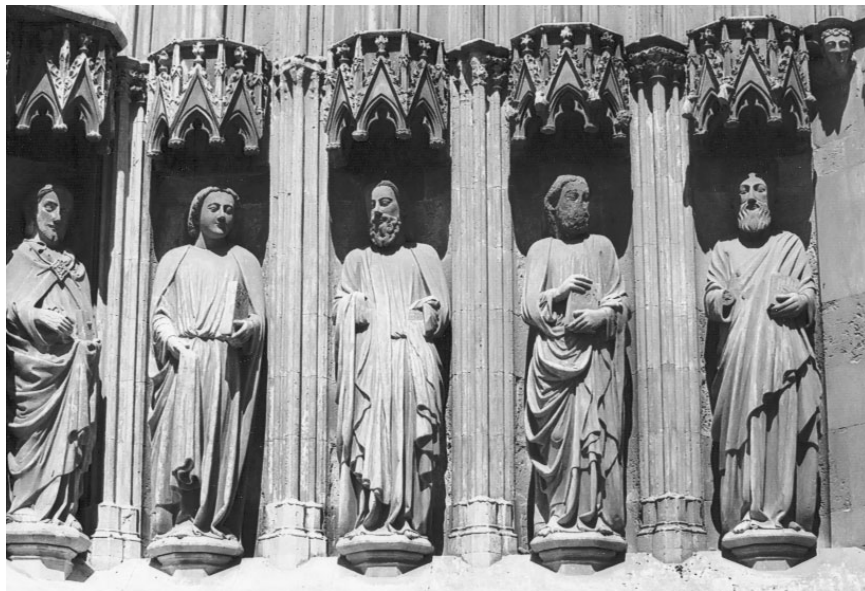


Figura 12.  
Cinc apòstols de l'esquerra de la façana de la catedral de Tarragona. De dreta a esquerra: sant Pau, sant Jaume, sant Felip, sant Joan i sant Mateu.

dibuixats, però volumetria similar a la del rostre de la marededéu. El cos presenta uns plecs a les robes d'excel·lent qualitat. És l'únic apòstol esculpit en un sol bloc de pedra de llisós i el seu cap és de mida més proporcionada. Amb tota probabilitat, va ser la primera escultura de la portada, la mostra, després de la qual s'havia fet el repartiment de la feina entre els membres del taller, una vegada aprovada pel client.

Els altres tres apòstols de més a la dreta (Andreu, Tomàs i Bartomeu) presenten el que creiem que és l'estil clàssic de Bartomeu: cap ovoide (de marbre), ampliat molt lateralment al front, allargament triangular cap a la barba, solució molt dibuixada als cabells i arc supraciliar en aresta molt viva. Els cossos, de llisós, presenten plegats més simples i els caps són desproporcionadament grans.

A l'esquerra de l'espectador, el costat de l'evangeli (figura 12), la primera figura és sant Pau, copatró de la ciutat. És segurament l'escultura de menys interès artístic, que reflecteix més justament una obra de taller més impersonal. Els altres dos apòstols, Jaume i Felip, de bona qualitat, revelen una evolució en l'estil característic de l'autor, i segurament són un reflex d'una col·laboració externa que s'evidencia principalment en sant Joan, situat tocant ja al contrafort. El cap d'aquesta figura és totalment aliè a Bartomeu i pot atribuir-se a un altre escultor, segurament francocastellà, que col·laboraria en l'obra i que proporcionaria a Bartomeu la notícia d'un altre estil més depurat i que es reflectiria no solament en els caps dels seus dos veïns, sinó també en el de la marededéu.

Finalment, queda el cas de l'escultura del sant Mateu, a l'esquerra del sant Joan. No sembla que

correspongui a la campanya de Bartomeu ni a la de Cascalls, i possiblement és l'únic espècimen d'una campanya intermèdia frustrada, amb cert eco de l'escultura del sepulcre de Joan d'Aragó. Sánchez Real ja havia observat la mida diferent d'aquesta escultura<sup>26</sup>.

Els brancals de la porta es decoren amb àngels aliens a l'estil de Bartomeu. Són escultures afrancesades, possiblement contemporànies. Les dues mènsules en forma de cap als extrems del brancal serien d'aquesta campanya, derivats de Bartomeu.

Per tant, confrontant estils i documentació, podem establir la hipòtesi que Bartomeu va desenvolupar a la portada de Tarragona el seu estil més formulari, vist ja a Girona, a les escenes del Gènesi, sota la marededéu, amb reminiscències romàniques. En els quatre apòstols de la dreta, el seu estil és inconfusible, però monumentalitzat, i supera gradualment la tendència al dibuix, és a dir, a les arestes. Al taller, amb escultors i picapedrers, ja que l'obra arquitectònica era d'envergadura, hauria entrat almenys un escultor amb coneixements artístics molt més moderns i que venien de França o de Castella. Aquest hauria esculpit el cap del sant Joan i el seu estil s'hauria difós també als caps de sant Felip i sant Jaume. Probablement, la pròpia finesa de la marededéu del mainell també li és deutora.

No creiem que sigui significativa la concentració de l'estil de Bartomeu a la dreta de la portada, inclosa la talla d'un cap situat als carcanys de l'arqueria inferior que arriben fins a la porta lateral del costat de l'epístola (figura 10). En qualsevol cas, tant les escultures de l'extrem oposat com l'apostatol de costat de l'evangeli ja hem comentat que reflecteixen molt menys el seu estil. La lògica constructiva, de totes maneres, tindria un desenvolupament horitzontal, per la qual cosa aquesta observació potser és poc valuosa. Recordi's que els caps van encaixats en els cossos, com a l'escultura pública romana. Aquests cossos no poden atribuir-se a ningú, però és evident que hi ha una gran diferència amb la complexitat dels plecs de les robes. Pretendre que els uns correspondrien a un sector estilístic i els altres al contrari, seria gratuït. Ara bé, es donen evidents desajustos, derivats del repartiment de treball del taller. Així, sant Joan (el rostre del qual és més perfecte, si més no quant a l'eco de l'estil més avançat d'aquest moment) no té els plecs de més preciosisme, ni un canó esvelt com correspondria a l'única escultura que representa un jove.

Per al conjunt del frontispici de Tarragona, s'han evocat models com Reims, Amiens i París i paral·lels com Saint-Corneille de Compiègne. És cert que aquesta portada és un gran escenari anteposat al mur occidental, però la diferència no és només de qualitat escultòrica, sinó també de pos-

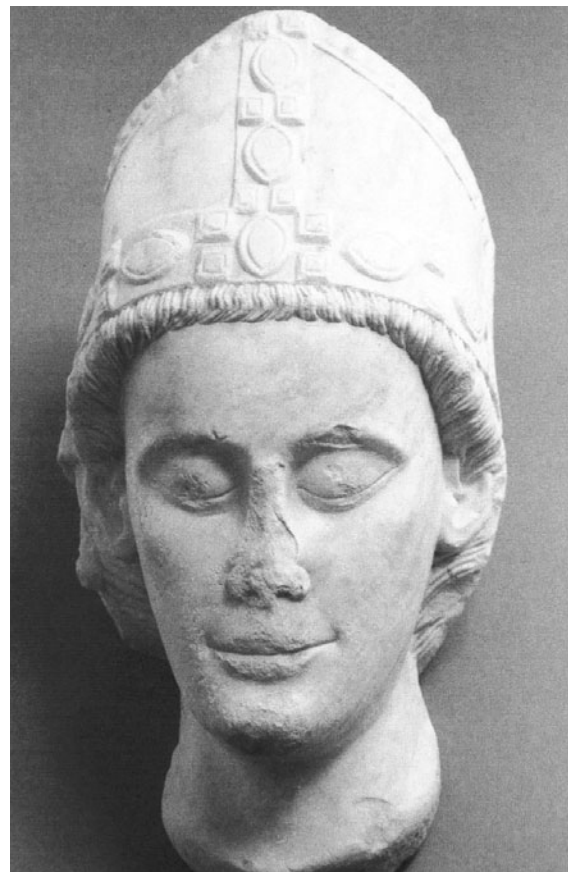


Figura 13.  
Cap de l'estàtua jacent del bisbe Olivella, a la capella de Santa Tecla la Vella de la catedral de Tarragona. © Museu Diocesà de Tarragona. Foto Farré i Roig.

sibilitats generals. Sense dubte, l'equip d'escultors va ser insuficient per plasmar l'abarrocamment de les portades franceses, de manera que ni es va plantejar. Segurament el propi arquebisbe tampoc no tenia expectatives tan grandioses. El resultat va ser una fita artística al país, però marginal si la comparem amb el gran gòtic europeu<sup>27</sup>.

## El sepulcre de Bernat d'Olivella

A Tarragona també ens hem d'aturar en el sepulcre de l'arquebisbe Bernat d'Olivella (mort el 1287), que és dins l'església de Santa Tecla la Vella (figura 13). La imatge jacent és sobre un sarcòfag sense labor artística i descansa en uns peus de forma lleonina. L'escultura presenta un arquebisbe molt jove (i que, per tant, no correspondria a l'avançada edat de l'arquebisbe en morir) amb els ulls tancats, somrient. Sorprenen els materials: bona part del cos i els coixins són d'una excel·lent calcària local de llisós, de coloració grisa blavosa, mentre que el cap i part del pal·li són de marbre blanc, com també les mans.

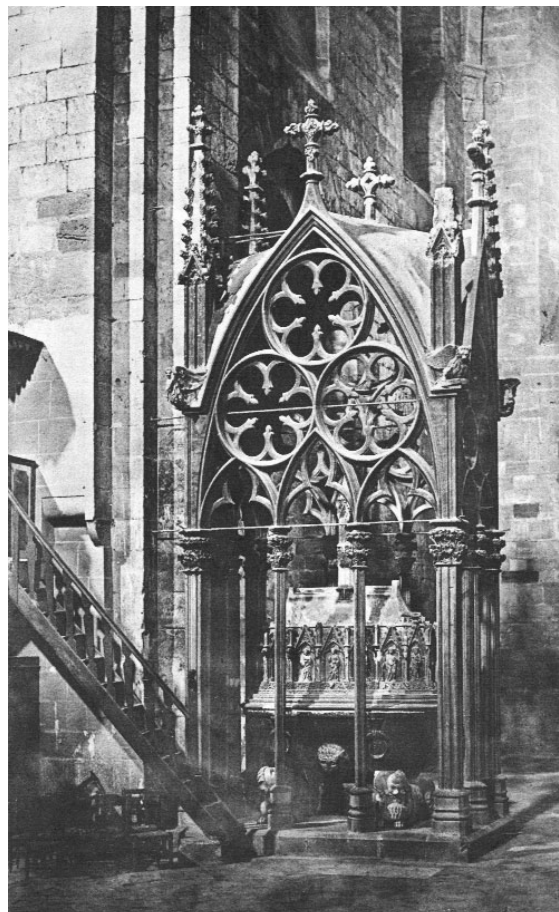


Figura 14.  
Vista general del sepulcre de Pere el Gran al monestir de Santes Creus.

Des del punt de vista de la paternitat de l'obra, la vinculació principal amb Bartomeu prové de la relació històrica d'aquest artista amb el seu arquebisbe i patró. Difícilment el director de la gran portada fins al 1282, però actiu encara el 1291, restaria al marge d'aquesta magnífica escultura, realitzada cap a l'època del decés de l'arquebisbe. Però la qualitat és molt naturalista per a Bartomeu i el cap està mancat dels formalismes sumarís que l'identifiquen més bé. Podem pensar, per tant, en una obra del seu cercle, que aprofita l'aportació d'artistes del taller, de vegades millors que el propi director. Si la comparem amb les escultures de la portada tarragonina, el rostre d'Olivella s'aproximaria primordialment al de la marededéu del mainell. La tècnica d'incrustacions de pedres era una novetat a Catalunya en aquells moments i seria sempre raríssima<sup>28</sup>.

## El sepulcre de Pere el Gran

La segona obra documentada del mestre Bartomeu és el sepulcre del rei Pere II, el Gran, a Santes Creus (figura 14). L'encàrrec reial li arri-

26. SÁNCHEZ REAL, José. *Los personajes de la portada de la catedral de Tarragona*. Gibert, Tarragona, Col·lecció Pau de les Postals, 1988, núm. 8.

27. No obstant això, tindria influències locals àmplies, com ara les proposades per ESPAÑOL, Francesca. *El gòtic català*. Manresa, Angle editorial, 2002, p. 27. i JOSÉ i PITARCH, Antoni; OLUCHA MONTINS, Ferran. «Secuencia de contexto de la escultura en Morella: s. XIII a XVI», a *La memoria daurada. Obradors de Morella, s. XIII-XVI*. Catàleg de l'exposició. Morella, 2003, p. 101-103.

28. Aquesta important escultura, gairebé sense visites pel fet d'estar en una capella d'accés restringit, té una àmplia bibliografia, sintetitzada a la fitxa de CADAFALCH, Cristina. «Cap de l'Arquebisbe Bernat Olivella (1282-1287)». A: *Pallium, Exposició d'Art i Documentació, Catedral de Tarragona*, Tarragona, 1992, núm. 29, p. 80. Recentment, Español, 2002, p. 28.

29. BERTAUX, Emile. «La sculpture du XIV<sup>e</sup> siècle en Italie et en Espagne». A: *Histoire de l'Art d'A. Michel*, vol. 2, part 2, París, 1906, p. 669.

30. ARCO, Ricardo del. *Sepulcros de la casa real de Aragón*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Jerónimo Zurita, Madrid, 1945, p. 209-213.

31. VIVES i MIRET, Josep. «Els sepulcres reials del monestir de Santes Creus». A: *Studia Monastica*, 6, 1964, p. 359-379.

32. ROSENMAN, Barry Charles. *The royal tombs at the monastery of Santes Creus* [tesi doctoral Universitat de Minnesota], 1983, Ann Arbor, UMI, 1991.

baria pel seu coneixement del nou art francès, i considerant una o diverses de les seves obres: ser el director de la façana de la catedral primada de la Corona que seria considerada l'obra d'escultura més gran (també la més moderna) activa en aquell moment, potser per la novetat tipològic-arquitectònica del sepulcre gironí de Guillem de Montgrí, si la nostra hipòtesi és certa, o, per la de l'arquebisbe de Tarragona, sigui quina sigui la intervenció directa de Bartomeu. Es tracta d'una obra de caràcter excepcional. Des del punt de vista de la realització —que hauria de ser el que més ens interessés— és un monument desorientador, atès que l'activitat manual subsistent del nostre escultor és petita. S'ha de reconèixer que aquest sepulcre ha contribuït a la confusió a l'hora d'identificar un catàleg autògraf de Bartomeu. Si l'estil de les escultures de Tarragona i el de les de Girona estigués corroborat a Santes Creus, hauria estat més difícil posar en dubte l'atribució ferma de totes al mestre Bartomeu. Intentarem donar una solució satisfactòria a aquest problema.

## Els estudis sobre el conjunt

El sepulcre de Pere el Gran és segurament el sepulcre català medieval que té un nombre més elevat de pàgines dedicades (potser tantes com els de Poblet), no estrictament a les qüestions constructivestilístiques, sinó a les seves implicacions històriques, simbòliques, iconogràfiques i iconològiques, i això des de fa molts anys, la qual cosa és rara en la historiografia de l'art català. El tema suma uns centenars de pàgines i és difícil no trobar observacions pròpies citades d'una manera o d'una altra i amb un èmfasi o un altre a la literatura. Per això, donarem un breu resum d'aquesta bibliografia d'intencionalitat historicocultural i, en els nostres comentaris ulteriors, intentarem concretar els aspectes útils al coneixement arqueològic d'aquesta tomba, procurant no incórrer en repeticions.

Possiblement el primer judici d'interès sobre aquest sepulcre és l'emès per E. Bertaux<sup>29</sup>. A la seva obra, la portada de Tarragona i el sepulcre de Santes Creus no estan encara relacionats. Ell proposa els sepulcres reials sicilians com els models per al sarcòfag de pòrfir i per al baldaquí del sepulcre de Pere el Gran. Aquesta observació de la referència siciliana per a la tomba de pòrfir ha quedat com a recurrent en la bibliografia posterior, encara que no analitzi altres aspectes culturals del sepulcre de Pere el Gran. També va observar sagaçment que la tapa del sepulcre té forma de reliquiari.

Mereix citar-se aquí l'estudi de Ricardo del Arco<sup>30</sup>, que resum la documentació relativa al sepulcre, però no reflexiona ni tan sols històricament respecte a aquest. En aquest sentit, és d'in-

terès l'aportació de Vives i Miret<sup>31</sup>, que pretén adscriure la formalització de la tomba reial no només al model sicilià, sinó, més extensament, a la ideologia gibel·lina.

L'estudi de més envergadura sobre la tomba de Pere el Gran és a la tesi doctoral de B. Ch. Rosenman<sup>32</sup> sobre les tombes reials a Santes Creus. Un centenar llarg de pàgines són dedicades a aquest monument des dels punts de vista més materials als més ideològics, considerant també un important ventall de precedents i paral·lels europeus, i discutint les aportacions prèvies. És impossible resumir i comentar extensament aquest treball indispensable per al coneixement de la tomba de Pere el Gran, que tracta relativament poc el tema de l'obra de Bartomeu, la qual accepta, desmentint la confusió originada per la tesi de Serra i Vilaró sobre el frontispici de la catedral de Tarragona. Rosenman, partint del qualificatiu «d'excèntrica» que Post havia aplicat a la tomba per les seves abundants singularitats, mira d'explicar i valorar històricament tots els seus components. Tracta l'elecció de Santes Creus com a lloc d'enterrament per part del rei Pere, l'acte de l'enterrament i l'existència d'una primera tomba provisional, la desvinculació del vas de pòrfir d'aquesta primera fase de l'enterrament i l'assumpció per part del segon rei successor, Jaume II, de la construcció del monument funerari actual, la primera nota documental coneguda del qual és de l'agost del 1292 (en realitat del 1291), quan convoca el mestre Bartomeu i dos pintors. En una segona carta no datada, Jaume II posa a disposició de Bartomeu pedres enviades de Sicília per a tal fi («cum illis lapidibus quos ad hoc misimus de Sicilia ad dictum monasterium»), entre les quals no hi havia d'haver pas la banyera de pòrfir usada finalment en solitari (el text parla de pedres). Una vegada Jaume II decideix que Santes Creus serà el panteó de la nissaga, agafaria el sepulcre del seu pare com a model del de la seva esposa Blanca i d'ell mateix. Se citen diferents missives a Bartomeu i a altres artistes (Guillem d'Orenga) i es disposa la col·locació del sepulcre (1295), amb creus d'or penjant.

Discuteix també sobre els precedents i la significació del baldaquí (el primer de la Corona d'Aragó) i en dona com a prototip fonamental la tomba de Frederic II a la catedral de Palerm, ben coneguda per Jaume II. El baldaquí del rei Pere tindria una densa càrrega simbòlica politicoreligiosa, a la vegada que també el pòrfir del sarcòfag tindria tanta relació amb les tombes sicilianes com amb la dels propis papes.

Rosenman estudia, així mateix, la filiació i la procedència possibles de la banyera usada en el sarcòfag i els esforços de Jaume II per aconseguir-ne més exemplars per continuar el panteó

reial. Intenta reconèixer la iconografia de les figures de la tapa, evidentment Crist amb el col·legi apostòlic, la Mare de Déu, sant Bernat i sant Robert de Molesme, aquest darrer una identificació mai defensada per cap altre estudiós, atès que el lògic és que hi hagi sant Benet. Adscriu l'estil del mestre Bartomeu com de filiació de la França del nord, sense altres contribucions estilístiques, retardatari respecte a l'aparició de l'estil en els prototipus. I això no únicament com a escultor, com a tracista el considera, pel disseny del baldaquí, l'introduïdor de l'estil radiant a Catalunya, anterior a les claraboies de l'ala nord del claustre del propi monestir. Assenyala que els baldaquins radiants van ser adaptats per a unes altres tombes contemporànies: la d'Isabel d'Aragó a la catedral de Cosenza i la de Jean de Montmirail a l'abadia de Longpont. Aborda la qüestió de la tapa: si la documentació del sepulcre no es referís a Bartomeu, mai no se n'hagués plantejat la seva paternitat. Intenta establir paral·lels entre la seva estructura de reliquiari i els prototips francesos del segle XIII: el de la Sainte-Chapelle de París (el dels sants Lucien, Maxien i Julien del Museu de Cluny), el de santa Gertrudis de Nivelles... Per als monstres dels muntants proposa com a paral·lel el pòrtic de Saint Père-sous-Vezélay, contemporani (1300).

Es planteja la lectura possible de l'estructura de reliquiari, sabent que l'enterrat no era un sant, i la considera, en realitat, no gaire excepcional i enunciativa de la Jerusalem celeste, per tant, que mostraria la salvació del mort. Aquest tipus de tapa seria una solució possible al problema que va comportar la idea de Jaume II d'utilitzar una banyera de pòrfir, que impedia l'escultura religiosa en el mateix sarcòfag, i que, per altra part, desaconsellava l'estàtua jacent, ja que cap sepultura siciliana de pòrfir en tenia. Els dos lleons que suporten el monument els atribueix estilísticament a Bartomeu per comparació amb els apòstols de la dreta de la portada de la catedral de Tàrragona. Planteja les seves significacions i deixa irresolta la identificació dels animals que els lleons subjecten «amb simpatia o compassió». Els lleons, a part del seu simbolisme iconogràfic, tindrien un valor apotropaic, com també el va poder tenir el poder del propi pòrfir. Aquestes serien algunes de les idees contingudes en l'essencial estudi de Rosenman, que estudia també la tomba de Jaume II i Blanca d'Anjou i planteja el frustrat panteó reial de Santes Creus en termes sintètics.

Recentment, Francesca Español ha tornat a encarar el tema del panteó reial de Santes Creus en tres estudis<sup>33</sup>, molt rics en observacions i en suggeriments i que impliquen també una posada al dia dels estudis i de la bibliografia sobre aquest

panteó i les seves relacions. Se centren en l'estudi dels dos sepulcres de Santes Creus com a empresa artística de Jaume II, amb les seves fases, una valoració de Bartomeu com arquitecte i moltes més anotacions d'interès. Ara bé, l'estudi més detallat, del 1999, vol establir el ritme de construcció de les tombes en dialèctica entre el que avui és visible i el documentat. La confrontació és versemblant i, en termes generals, segurament és la correcta. Però davant del nostre compromís d'estudiar el sepulcre de Pere el Gran des del punt de vista de la paternitat del mestre Bartomeu, la perspectiva resultant, molt puritana respecte a l'estil i a la cronologia, ens obliga a analitzar el monument des d'un punt de vista diferent. Més que considerar-lo sobretot culturalment com una obra reial, el veurem simplement com la manufactura d'un mestre.

### Anàlisi del monument funerari

Es tracta d'un conjunt molt complex. La seva confrontació amb la documentació és molt difícil, atès que el mateix monument és equivoc, tant per la seva estructura com per les diferències d'estil i fins i tot per l'estranya juxtaposició d'elements que semblen assenyalar un conjunt factici. La descripció analítica ens revela incongruències evidents: de baix a dalt, sembla que tots els elements de l'obra, en el moment de ser realitzats, no haguessin estat previstos per ser juxtaposats.

La tomba se sustenta sobre dos lleons ajupits; tots dos agafen amb les seves potes sengles animals totalment vençuts. El lleó més allunyat de l'altar, amb les potes amunt, domina un cànid, segurament una guineu; l'altre, un herbívor, segurament un moltó, si hem de jutjar per les seves banyes i el seu pèl llarg. Tots dos lleons es desprecupen de les seves preses (potser per les característiques que els bestiaris atribueixen als lleons: «que quant ell està en lo bosc e hom li passa davant e hom se humilia a ell humilment, el no li fa mal ans li ha merç») i miren amunt, és a dir, a la tomba. Aquests elements escultòrics no són tan intranscendents com acostumen a ser, sinó elements clau en la problemàtica del monument. En primer lloc, són les úniques escultures atribuïbles amb seguretat al mestre Bartomeu. Encara que pugui semblar forçat comparar fórmules de caps humans i d'animals, els dos caps lleonins evocuen directament fórmules del mestre: bombament frontal, reducció brusca sota els pòmuls i trets massa perfilats (figura 15).

Més important encara és que els lleons es van esculpir per tal de sostenir un sarcòfag molt més ample que l'actual (exactament uns trenta centímetres més ample), ja que el final del seu llom és planer i sense escultura per fer-hi reposar un sar-

33. ESPAÑOL, Francesca. «Une nouvelle approche des tombeaux royaux de Santes Creus». A: *Memory & Oblivion, Proceedings of the XXIXth International Congress of the History of Art held in Amsterdam, 1-7 September 1996*, Holanda, 1999, p. 467-474. ESPAÑOL, Francesca. *Els escenaris del rei. Art i monarquia a la Corona d'Aragó*, Angle editorial / Fundació Caixa Manresa, Manresa, 2001, p. 160-162. ESPAÑOL, Francesca. *El gòtic català*. Manresa, Angle Editorial, 2002, p. 23-29 i 39-47.



Figura 15.  
Cap de lleó i penya del sepulcre anterior.

còfag d'uns vuitanta centímetres de base (figura 16). El fons de la banyera sarcòfag, en estrènyer-se tant, deixa aquest element no esculpit a la vista. Per tant, la banyera de pòrfir romanoegípcia, de procedència siciliana, s'hi va afegir quan el sepulcre era (com a mínim) començat.

No conclouen aquí les faltes de correspondència. Damunt la banyera sarcòfag hi ha un sòcol monolític de pedra de Girona, molt motllurat, que s'esgraona per sostenir la tapa. Encara que no pot dir-se que es tracti d'un element aberrant, el més lògic fóra que la tapa contactés directament amb el sarcòfag, com és habitual. D'aquesta cornisa de calcària nummulítica només en veiem l'extrem: la seva superfície pràcticament no es veu i no ha estat polida. Malgrat que només en veiem la vora, la lògica mecànica demana que es tracti d'una llosa completa, ja que d'altra manera fóra molt fàcil de trencar-se. Per tant, aquesta és l'autèntica tapa del sepulcre (del cadàver), i el templet que es va col·locar al damunt no és res més que una decoració afegida. La seva cambra d'aire no deu comunicar amb la del sarcòfag.

El templet és l'única estructura d'aquest tipus que coneixem per a una tomba profana. Es tracta, en realitat, d'una estructura de reliquiari, és a dir, de tomba de sant. Està construït amb elements units amb argamassa, com un retaule, i no perfila exactament el sarcòfag ni la llosa de pedra de Girona, que són ovalats, mentre que el templet és poligonal.

Com que hem vist que els dos lleons del basament eren per a un sarcòfag més ample, ens podem

preguntar si aquest sarcòfag es va arribar realment a construir i, eventualment, de quina manera. És una tesi ferma del present treball proposar que Bartomeu tindria en procés o acabat un altre sepulcre, quan el rei promotor, Jaume II, va fer portar la banyera de pòrfir i es va haver de desestimar l'altre sarcòfag. Naturalment, el primer sepulcre seria amb estàtua jacent, per una raó òbvia: caricaturitzant, diríem que Bartomeu només sabia fer sepulcres d'aquest tipus i, a més, n'hi ha constatació documental. En un escrit repetidament esmentat del 18 d'abril de 1295, Jaume II escriu a Bartomeu com vol la col·locació del sepulcre del seu pare: «al costat del pilar que era el cap del cor del prior i fins l'altar de Sant Andreu i que el *cos* (*corpus*) *tingués els peus cap a l'altar*, com era costum». Si considerem que la col·locació del cos autèntic era solemníssima i reservada a la comunitat cistercenca, es dedueix clarament que està indicant a l'escultor la col·locació del cos esculpit, l'únic sobre el qual té jurisdicció, és a dir, la imatge jacent. Aquest sepulcre es frustraria en aportar el rei promotor la banyera de pòrfir per convertir-lo en sepultura a la siciliana, cosa lògica pel rei que havia incorporat Sicília als seus dominis. Amb això es perdria segurament un bon conjunt d'escultures, ja fetes, atès que el temps de l'obra del sepulcre ja era llarg, i recordi's que, només l'any 1293, Bartomeu va rebre 4.000 sous, és a dir, quatre vegades el seu sou d'un any a la portada de Tarragona. L'actual sepulcre conté de fet poca escultura, per la qual cosa, si no existís aquesta rea-





Figura 16.  
Lleó i peanya del sepulcre anterior, agafat per darrera.

lització desestimada, no s'explica gaire el dispendi, el llarg termini i els operaris contractats. A part d'aquesta tesi ferma, hi ha dues apreciacions vagues: l'una és un simple comentari marginal. Rosenman i Español discuteixen sobre si les pedres sicilianes que el rei havia tramès a Bartomeu per al sepulcre (és a dir, els pòrfirs) contindrien des del primer moment la banyera o si aquesta aportació seria més tardana i els pòrfirs inicials es reduirien només a les columnes i a les plaques de les quals es pot seguir la pista. Si la banyera es va endarrerir, com és probable, no cal pensar que els pòrfirs s'hi aportaven per a la construcció del baldaquí, perquè, per les mides que en coneixem, això fóra improbable. Més lògic fóra que es proposés a Bartomeu que usés pòrfirs per fer-hi incrustacions o aplacats, de la mateixa manera que s'havien incrustat marbres al sepulcre d'Olivella, considerat com a precedent.

Finalment, voldríem plantejar una darrera hipòtesi sobre el sepulcre, que pot semblar polèmica. Al llarg dels anys, en els diferents estudis sobre el sarcòfag, la tapa superior (és a dir, el temple en forma de reliquiari) ha passat de considerar-se obra autògrafa del mestre Bartomeu, a partir del que deia la documentació del conjunt, a considerar-se obra d'un seu col·laborador, Guillem d'Orenga, que se sap que es va incorpo-

rar a l'obra a partir del 14 de maig de 1294. És lògic refugiar-se en aquest punt de compromís, i així ho vam fer nosaltres en l'estudi de 1979. Però l'anàlisi d'aquesta coberta, si no fos mediatitzat per les dates dels documents, ens portaria a datar-la algunes dècades després d'aquests últims anys del segle XIII. Això per moltes raons. L'estructura de l'obra és literalment la d'un reliquiari d'orfebreria, però els reliquiaris amb aquesta estructura, és a dir, en forma de temple gòtic allargat amb arcuacions ocupades per figures i un gran pinacle superior sobre el teulat a dues aigües, gairebé no tenien tradició (l'arca de Nivelles, de 1272-1290; encara que s'ha d'acceptar que el tipus s'anirà perfilant a mitjan segle XIII, com el cas de l'arca de Saint-Taurain d'Évreux, de 1240-1255, d'estructura encara molt simple) i són més tardans, i fins i tot molt tardans generalment. Així mateix, l'ús de la fauna fantàstica a les pilastres que separen els sants, amb aquestes estilitzacions i disposicions (que de totes formes té un cert paral·lel als dossallets de la façana de Tarragona), a Catalunya s'apropa al segon quart del segle XIV, de la mateixa manera que el naturalisme turgent de la sanefa de fullaraca que hi ha sota els sants. Aquests, per la seva banda, pertanyen a un moment estilístic que entre nosaltres es produiria amb molta dificultat si no és cap al moment esmentat. Creiem que cal introduir aquest punt de reflexió dintre de l'anàlisi del complicadíssim cenotafi de Pere el Gran.

Per tant, al nostre parer, Bartomeu, amb el seus col·laboradors, escultors i pintors, va dissenyar un sepulcre amb sarcòfag i estàtua jacent, sobre dos lleons apotropaics que exemplificaven també les virtuts civils del difunt: la majestat (el lleó) superior a l'astúcia (la guineu, o la lleialtat, si és un gos) i a l'empenta (el moltó). Damunt del grup es va construir el baldaquí que evocava la característica més excelsa del monarca: la protecció divina, ja que el baldaquí profà és una translació del litúrgic i exemplifica que el poder ve de Déu. Posteriorment, Jaume II va fer canviar el que estigués fet: va portar el sarcòfag de pòrfir, que es va tapar amb una gran làpida de pedra de Girona, que harmonitza, per tant, amb el material amb què està fet el baldaquí. A partir d'aquí, vindria el més dubtós. Segons tots els estudiosos, es construiria el temple en forma de reliquiari. Nosaltres pensem que això es va demorar. Potser sobre aquesta làpida de pedra de Girona es va intentar aprofitar l'estàtua jacent adaptada. Si això va ser així, segurament es podrà comprovar algun dia si es desmunta el sepulcre i es pot analitzar si aquesta làpida té subjeccions anteriors. O potser es van col·locar simplement les creus penjants de les quals parla la documentació. En la nostra hipòtesi, el temple en forma de reliquiari s'hi va afegir amb posterioritat a la finalització del sepulcre veí de Jaume II i Blanca d'Anjou. Amb això es

34. FREIXES i CAMPS, Pere. *L'Art Gòtic a Girona, segles XIII-XV*, Institut d'Estudis Gironins, Monografies, núm. 9, Girona, 1983, p. 313. Vegi's també la fitxa (amb bibliografia) de DALMASES, Núria de. «Retaule major de la catedral de Girona». A: *Thesaurus estudis*, Caixa de Pensions, Barcelona, 1986, p. 204-205. No obstant aquesta anàlisi i d'altres tan meritories com la de GAUTHIER, M. M. *Émaux du moyen âge occidental*. Friburg, Office du Livre, 1972 (2a edició), núm. 190, p. 396-398, la primera fase d'aquest retaule, és a dir, la documentada per un Bartomeu l'any 1325, està pendent d'una anàlisi detallada que ha d'afrontar, entre d'altres coses, el tema espinós de la possible o impossible coincidència d'aquests noms («Bartomeu»), en una sola persona.

35. Una altra explicació (antiqüíssima) per al cos superior es deu a Hernández Sanahuja (*Historia del Real Monasterio de SS. Creus*. Tarragona, Tort, 1886, p. 13-14, nota 10 a p. 49-50). Aquest autor no estava mediatitzat per la documentació artística del sepulcre, atès que no la coneixia. En obrir-lo per comprovar l'estat del cadàver de Pere el Gran, va veure que a la cambra que hi ha entre la làpida de pedra de Girona i el temple de la corona, es trobaven unes escasses restes òssies «colocadas con mucho esmero» i suposa que devien ser de la reina Da. Constança, enterrada a Barcelona. És a dir, consideraria que el conjunt sepulcral seria facticament matrimonial en afegir-se l'ossera superior. És una altra bona teoria per al nostre propòsit. Es tracta d'una hipòtesi que naturalment necessitaria confirmació documental, però és molt pertinent un enterrament, encara que parcial, de la reina Constança de Sicília, atès el cert caire sicilià que el Pantéon Reial de Santes Creus tindria segons el projecte de Jaume II. Els ossos de Constança, si tot això fos cert, no es podrien traslladar fins ja entrat el segle XIV, ja que, com a tota ossera, es tracta d'un segon enterrament: el sepulcre principal de la reina era a Barcelona, on va morir.

D'altra banda, informacions disperses d'Hernández Sanahuja i la revisió curosa del mausoleu de Pere el Gran avisarien sobre una restauració d'aquest monument al segle XIX, que no afectaria cap dels elements que hem tractat aquí, però sí la policromia visible actualment i alguns elements d'aplicació arquitectònica.

36. Així mateix, l'estil del mestre Bartomeu s'apropa a algunes escultures en fusta, una de les quals li ha estat atribuïda a la bibliografia: MONREAL AGUSTÍ, Luis. *El conventet*. Colecció de *escultura*. Barcelona, edició privada, 1972, p. 179, núm. 65.

voldria assolir una certa equiparació volumètrica, ja que d'alguna manera reproduiria les dues vessants i el pinacle amb les armes d'Aragó que s'alça sobre el carener del sepulcre de Jaume II i la seva muller, i propugnaria, tractant-se d'un pseudoreliquiari de sant, la salvació del rei, que havia mort excomunicat<sup>35</sup>.

Els lleons d'aquesta sepultura van inspirar molt fortament els de la d'Ermengol VII, comte d'Urgell, esculpits al principi del segle XIV. És lícit preguntar-se si el seu sarcòfag i la seva escultura jacent no derivarien també d'aquest primer sepulcre de Santes Creus.

## Epíleg

La documentació recull que el mateix Bartomeu o un homònim seu de Perpinyà (1294) treballava al cor de la catedral d'Elna. Com que no es pot analitzar aquesta obra, s'ha proposat veure el seu estil al claustre d'aquesta seu. Dissentim d'aquesta apreciació.

Més delicada (per important) és la notícia que, l'any 1325, un mestre Bartomeu treballava al retaule d'argent de la catedral de Girona. Per la cronologia de les seves primeres obres, Bartomeu hauria nascut cap al 1250. Potser és possible que es tracti de la mateixa persona, activa als setanta anys. Pere Freixas creu positivament que no, amb moltes probabilitats d'encertar-la<sup>34</sup>. Però biològicament no és impossible. L'estil d'aquesta primera fase del retaule d'argent registra una evolució molt més moderna de la que coneixem per Bartomeu. D'altra banda, no sembla factible que un arquitecte i escultor, a tan avançada edat pogués tenir una formació d'orfebre tan posada al dia per realitzar l'enorme quantitat d'exceptacionals plaques esmaltades. Per consegüent, si estem parlant de la mateixa persona, el seu rol no podia ser altre que el de tracista i director de l'obra. Si això va ser així (i tot és dubtós) i el mestre Bartomeu va entrar al final de la seva vida, d'una forma o altra en el món de l'orfebreria, ens preguntem, doncs, si no es pot deure a ell —en aquest supòsit— el disseny del temple reliquiari amb el qual es va completar la tomba de Pere el Gran pendent en aquests anys d'un acabament definitiu<sup>36</sup>.

## Bibliografia

La bibliografia general sobre el mestre Bartomeu és immensa, ja que se l'esmenta en obres generals com a mínim des de *La España Pintoresca* de Pi i Margall (1842). La bibliografia específica que considero útil és la de la llista següent. Les obres

que m'han semblat capitals són esmentades explícitament i comentades en el meu text.

AINAUD de LASARTE, Joan. «Sepulcre de Guillem de Montgrí». A: *Thesaurus estudis*. Barcelona: Caixa de Pensions, 1986, p. 173.

ALCOY, Rosa. «Relacions artístiques amb l'exterior». A: *Art de Catalunya*. Barcelona: L'Isard, 2003, vol. XV, p. 48-49.

ARCO, Ricardo del. *Sepulcros de la casa real de Aragón*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Jerónimo Zurita, 1945.

BARRACHINA NAVARRO, Jaume. «Restes d'un claustre empordanès del cercle de Mestre Bartomeu». A: *Daedalus, Estudis d'Art i Cultura*, vol. I. Barcelona, 1979, p. 12-21.

BERTAUX, Emile. «La sculpture du XI<sup>e</sup> siècle en Italie et en Espagne». A: *Histoire de l'Art d'A. Michel*. Vol. 2, part 2. París, 1906, p. 569-680.

BLANCH, Josep. *Arxiepiscopologi de la Santa Església Metropolitana i Primada de Tarragona*. 2 vols. Agrupació de Bibliòfils, 1951, volum I, p. 170 i 173.

BOFARULL y BROCÀ, Antonio de. *Historia Crítica de Cataluña*. 9 vols. Barcelona: Aleu, 1876-1878, volum III, p. 521.

BRACONS CLAPES, Josep. «La façana de la Catedral de Tarragona». A: *L'Art gòtic a Catalunya, Arquitectura*. Vol. I, Barcelona: Enciclopedia Catalana, 2002, p. 75-77.

CADAFALCH, Cristina. «Cap de l'Arquebisbe Bernat Olivella (1282-1287)». A: *Pallium*. Exposició d'Art i Documentació, Catedral de Tarragona. Tarragona, 1992, núm. 29, p. 80.

CAPDEVILA, Mn. Sanç. *La Seu de Tarragona. Notes històriques sobre la construcció, el tresor, els artistes, els capitulars*. Serie II, volum XIII. Barcelona: Biblioteca Balmes, 1935, p. 34-35.

COMAS ROS, Maria. *El altar mayor de la catedral de Gerona*. Barcelona: Ibérica, 1940.

DALMASES, Núria de i JOSÉ PITARCH, Antoni. «L'art gòtic s. XIV-XV». A: *Història de l'Art Catala*. III. Barcelona: Edicions 62, 1984, p. 120-121.

DALMASES, Núria de i JOSÉ PITARCH, Antoni. «L'època del Cister s. XIII». A: *Història de l'Art Catala*. II. Barcelona: Edicions 62, 1985, p. 187-196.

DALMASES, Núria de. «Retaule major de la catedral de Girona». A: *Thesaurus estudis*, Barcelona: Caixa de Pensions, 1986, p. 204-205.

DURAN SANPERE, Agustí. «L'escultura». A: *L'Art Catala*. I. Barcelona: Aymà, 1955, p. 354-356.

DURAN SANPERE, Agustí i AINAUD de LASARTE, Juan. «Escultura gòtica». A: *Ars Hispaniae*, 8. Madrid: Plus Ultra, 1956, p. 181-187.

ESPAÑOL, Francesca. «Los materiales prefabricados gerundenses de aplicación arquitectónica

- (s. XIII-XV)». A: YARZA, J. i FITÉ, F: *L'artista-artesà medieval a la Corona d'Aragó*. Lleida: Universitat / I.E.I., 1999, p. 77-127 (a p. 87 i ss).
- ESPAÑOL, Francesca. «Une nouvelle approche des tombeaux royaux de Santes Creus». A: *Memory & Oblivion, Proceedings of the XXIXth International Congress of the History of Art held in Amsterdam, 1-7 September 1996*. Netherlands, 1999, p. 467-474.
- ESPAÑOL, Francesca. *Els escenaris del rei. Art i monarquia a la Corona d'Aragó*. Manresa: Angle / Fundació Caixa, 2001, p. 160-162.
- ESPAÑOL, Francesca. *El gòtic català*. Manresa: Angle, 2002, p. 23-29 i 39-47.
- FINKE, Heinrich: *Acta Aragonensia*. 3 vols. Berlin-Leipzig: W. Rothschild, 1908-1922.
- FREIXES i CAMPS, Pere. «Notes a la introducció de l'estil gòtic en l'escultura catalana». *Revista de Gerona*, año XX, núm 69, 1974, p. 12-16.
- FREIXES i CAMPS, Pere. *L'Art Gòtic a Girona segles XIII-XV*. Girona: Institut d'Estudis Gironins, 1983, Monografies núm. 9, p. 99-103 i 313.
- FREIXES i CAMPS, Pere. «El convent de Sant Domènec de Girona». A: *L'Art gòtic a Catalunya. Arquitectura*. Vol. I. Barcelona: Enciclopedia Catalana, 2002, p. 219-223.
- FREIXES et alii. *La Catedral de Girona. L'obra de la Seu*. Catàleg Exposició. Girona: Fundació la Caixa, 2003, núm. 19, p. 117.
- GAUTHIER, Marie-Madeleine. *Émaux du moyen âge occidental*. 2a. ed. Fribourg: Office du livre, 1972, núm. 190, p. 396-398.
- JOSÉ i PITARCH, Antoni i OLUCHA MONTINS, Ferran. «Secuencia de contexto de la escultura en Morella. S. XIII a XVI». A: *La memòria daurada. Obradors de Morella s. XIII-XVI*. Catàleg de l'exposició. Morella, 2003, p. 95-115 (espec. p. 101-103)
- J.M.R. *Guia para el interior de la Catedral de Tarragona*. Tarragona: Roura, 1873.
- LIAÑO MARTÍNEZ, Emma. *Arquitectura gòtica de la provincia de Tarragona y Conca de Barberà*. Girona: Museu d'Art, Dptm. de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1984, p. 20-21.
- LIAÑO MARTÍNEZ, Emma. *Cataluña/1. Tarragona y Lérida. La España gòtica*. Vol. 2. Madrid: Ediciones Encuentro, 1987, p. 128-137.
- LIAÑO MARTÍNEZ, Emma. *La portada principal de la catedral de Tarragona y su programa iconográfico*. Premis Vertex i Xamfrà. Escaire núm. 11. Tarragona: Col·legi d'Arquitectes tècnics de Tarragona, 1989.
- MARQUÉS CASANOVAS, Jaime. «Guillermo de Montgrí». *Revista de Gerona*, año XVI, núm. 50, 1970, p. 28-31.
- MONREAL AGUSTÍ, Luis. *El conventet. Colección de escultura*. Barcelona: Edició privada, 1972, p. 179, núm. 65.
- OLIVA PRAT, Miquel i AINAUD de LASARTE, Juan. *Catálogo de la exposición de escultura gòtica gerundense*. Olot: Alzamora, 1973, núms. 1 i 2.
- PONSICH, Pere. *El Rosselló. Catalunya Romànica XIV*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1993, p. 214-215.
- ROSENMAN, Barry Charles. *The royal tombs at the monastery of Santes Creus*. [Tesi doctoral Universitat de Minnesota 1983]. Ann Arbor: UMI, 1991.
- RUBIÓ y LLUCH, Antoni. *Documents per l'història de la cultura catalana mig-èval*. 2 vols. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1918-1921, vol. II, p. 6-7.
- SÁNCHEZ REAL, José. *Los personajes de la portada de la catedral de Tarragona*. Tarragona: Gibert, 1988. Col·lecció Pau de les Postals, núm. 8.
- SERRA VILARÓ, Juan. *El frontispicio de la catedral de Tarragona*. Tarragona: Instituto de Estudios Tarraconenses «Ramon Berenguer IV», 1960.
- SERRA VILARÓ, Juan. *Santa Tecla la Vieja. La primitiva catedral de Tarragona*. Tarragona: Sugrañes, 1960.
- TERÉS, Rosa. «Grup del Calvari. Atribuït al Cercle del Mestre Bartomeu». *Catalunya Medieval*. Catàleg Exposició. Barcelona: Generalitat, 1992, núm. 2. 27, p. 156-157.
- TERÉS, Rosa. «L'època gòtica». A: *Art de Catalunya. Escultura antiga i medieval*. Núm. 6. Barcelona: Edicions Isard, 1997, p. 214-218.
- VILLANUEVA, Jaime de. *Viaje literario a las iglesias de España, Viaje á Urgel y á Gerona*. Vol. XII. Madrid: Imprenta de la Real Academia de la Historia, 1850, p. 190-192.
- VILLANUEVA, Jaime de. *Viaje literario a las iglesias de España, Viaje a Tarragona*. Vol. XX. Madrid: Imprenta de la Real Academia de la Historia, 1851, p. 114-115.
- VIVES i MIRET, Josep. «Els sepulcres reials del monestir de Santes Creus». *Studia Monástica*, 6, 1964, p. 359-379.
- WILLIAMSON, Paul. *Gothic sculpture 1140-1300*. New Haven/Londres: Yale Univ. Press, 1995, p. 241. Traducció al castellà: Madrid: Cátedra, 1997, p. 356.