

Pere Freixas i Camps*

La catedral de l'Empordà. Mestres d'obres i artífexs a Santa Maria de Castelló d'Empúries

The Cathedral of the Empordà. Master Builders and Stone Masons of Santa Maria de Castelló d'Empúries

RESUM: La persistent i tenaç determinació dels comtes d'Empúries de recuperar l'antiga diòcesi visigòtica va atraure a Castelló d'Empúries els arquitectes i artífexs en actiu més notables de la Catalunya de l'època. Els comtes, la universitat i les elits de Castelló no van estalviar esforços a l'hora de construir i ornamentar un gran edifici comparable a les catedrals romàniques que, com moltes altres esglésies importants del país, al voltant de l'any 1300 es trobaven en ple procés de renovació/actualització a causa de la influència del *gòtic*, el nou estil constructiu que havia aparegut a l'Illa de França cap a la meitat del s. XII. L'article repassa les activitats que van desenvolupar a Castelló els principals arquitectes i artífexs que van participar en el projecte de construcció de la catedral de Santa Maria.

PARAULES CLAU: Castelló d'Empúries; arquitectura gòtica; mestres d'obres; picapedrers; escultura gòtica.

ABSTRACT: The stubborn and persistent determination of the counts of Empúries to retrieve its diocese lost from visigothic times entailed the presence in Castelló of the most notable architects and craftsmen active in Catalonia at the time. The counts, the university and the elites in Castelló did not spare any efforts when they decided to build and adorn a large building comparable to the Catalan romanesque cathedrals which were in a refurbishing process towards the year 1300 —like many other important churches in the country— using the new building technology called *gothic* that appeared towards the middle of the 12th century in the Île-de-France. The activity in the town of the main architects and craftsmen who took part in the cathedral project of Santa Maria is gathered in this text.

KEYWORDS: Castelló d'Empúries; Gothic architecture; Master builders; Stone masons; Gothic sculpture.

➤ 1. Introducció

Entorn de 1300 l'arquitectura gòtica estava plenament estesa en el territori català. També havien fet acte de presència les arts decoratives i de l'objecte de la mà del mestre d'obres i imatger Bartomeu (se suposa que gironí o llenguadocià), i d'argenteres i pintors desconeguts del primer gòtic lineal, dels quals en sabem ben poca cosa a causa de les pèrdues esfereïdores d'obres d'aquest període inicial del tres-cents i, fet i fet, de totes les etapes del gòtic.

Van ser temps d'una empena constructiva immensa, sense parió en cap altre moment de la nostra història, que abracen els regnats de Jaume II (1291–1327), a partir del qual Catalunya s'incorporà al moviment cultural europeu que coneixem amb el nom de gòtic, i el de Pere III el Cerimoniós (1336–1387), durant el regnat del qual podem admetre que fou quan el gòtic català esdevingué un art nacional amb característiques pròpies ben precises.

Per bé que l'aixecament de la basílica de Santa Maria de Castelló d'Empúries va arrancar força abans, essent una de les primeres construccions

del Principat —el 1261 Reinald de Xartres projectà i inicià els treballs de la capçalera a la manera nord-francesa—, en tombar el segle XIV es van començar els principals edificis del país. Les grans construccions de les catedrals van tardar encara molt temps en acabar-se. S'ha dit amb raó que el segle XIV va ser el gran segle de l'arquitectura gòtica catalana.

A Catalunya es conformà, però, una arquitectura no pas continuista respecte del lloc d'origen, l'Illa de França, a la manera de l'anomenat *opus francigenum* sinó que, com a la resta de l'àrea mediterrània i del Midi francès, tingué un segell propi, diferent de l'Europa septentrional. L'allunyament del model nord-francès es visualitza sobretot per l'ús generalitzat de la nau única, per bé que, com a la catedral de l'Empordà, es bastiren també temples de planta basilical amb tres naus. A casa nostra el dinamisme de la construcció va ser frenètic; a Barcelona es començaren les obres de la catedral (1298), de la capella de Santa Àgata del Palau Reial Major (1302), Santa Maria del Pi (entorn de 1320), l'església del monestir de Pedralbes (1326), i Santa Maria del Mar (1329), per citar els exemples més significatius. A Girona es

* Institut d'Estudis Gironins. EMAIL: freixas.pere@gmail.com. ORCID: 0000-0001-8343-1401.

bastiren la capçalera de la catedral a partir de 1312, i l'absis i la volta de la basílica de Sant Feliu (1318–1326), els dos edificis gòtics principals de la ciutat. A la seu de Lleida s'aixeca el claustre (1310) i, finalment, a Tarragona, el mestre Bartomeu treballava, el darrer terç del segle XIII, en la decoració de la façana principal. Totes les catedrals catalanes segueixen el model de planta basilical de tres naus, en general sense creuer, llevat de la de Girona, replantejada definitivament en una sola nau a partir del cèlebre congrés d'arquitectes de l'any 1416, i la de Sant Joan el Nou de Perpinyà, que va seguir l'experiència de Girona i, després de 1433, va canviar la traça inicial a nau única.

Hem d'assenyalar, tanmateix, que la majoria de les grans construccions catalanes mostren el denominador comú del desplegament de l'espai unitari en sentit horitzontal i no pas vertical, cosa que es tradueix en un element singular respecte del gòtic septentrional. Fins i tot en temples de tres naus, com a Santa Maria de Castelló, es percep el caràcter unitari de l'espai gràcies a la predilecció per igualar l'alçada de les tres naus i a estirar la separació entre els pilars, com ara a les catedrals de Barcelona o de Tortosa. Anotem, de passada, que a Castelló l'esveltesa dels pilars cilíndrics (també els de secció poligonal de Santa Maria del Mar i Santa Maria de Cervera) amorteix la fragmentació i cohesiona la diversitat espacial, cosa que ajuda a la visualització de l'interior des de la perspectiva d'un espai únic i equilibrat. A tot això s'hi afegeix un altre element que reuneix en un sol grup les catedrals i els grans temples parroquials o gremials: la disposició de les capelles laterals, allotjades entre els contraforts, model que vem als temples dels ordes mendicants, a l'interior dels quals les capelles laterals contribueixen d'una manera notòria a la modulació de l'espai i també marquen el ritme del volum exterior dels edificis. Les elits locals i les institucions gremials varen contribuir a la fundació d'aquestes capelles (Paul 1974: 34–35) i a l'aixecament del temple castelloní, com es veu en els escuts de les claus de volta, les peanyes de la portalada i en el mateix retaule major d'alabastre.

S'ha repetit que els trets més visibles del gòtic català són, especialment, l'utilitarisme de l'espai, concebut unitàriament, i l'austeritat decorativa, reduïda sovint a la mínima expressió (Recht 2016: 219). Això

no va afavorir gens ni mica les arts murals. Gran nombre d'informacions fan comprendre, però, que els capítols de bisbes i canonges rivalitzaven en qüestions relatives a la bellesa i a la sumptuositat dels seus projectes. Els promotors de Santa Maria de Castelló desitjaven com els qui més bastir un edifici gran i bell, equiparable a les construccions catedralícies, i ornar-lo amb les més sumptuoses arts de l'objecte encomanades a artífexs reputats, des d'un retaule a una creu d'argent, semblants o millors que els d'un altre temple veí o llunyà. Tenim informacions d'obres de tota mena que serviren de referència per la seva modernitat i/o excel·lència a l'hora de contractar un artífex. En aquest sentit és digne de notar el grau molt alt d'internacionalisme de les arts decoratives del període gòtic (Recht 2016: 45–55). Bescanvis de tota mena d'objectes obrats en les tècniques més diverses van afectar significativament la configuració de l'escultura i de la pintura ja d'ençà els primers anys del tres-cents. En l'àmbit de l'escultura, primer fou la presència de les formes franceses poc abans de 1300, i després les transalpines, a partir de la segona dècada del segle XIV. En el de la pintura, potser una mica més tard.

Els espais catedralicis, conjuntament amb els palaus reials i els grans casals, van ser els escenaris principals de les arts figuratives. Després de l'activitat a la darrerria del dos-cents del mestre Bartomeu de Girona, el primer nom conegut de l'escultura gòtica catalana, encara ara amb un perfil poc precís, l'arribada a Catalunya d'artífexs francesos i italians guiaren el discurs de l'escultura, fins que, a partir de mitjan segle XIV, els escultors catalans assimilaren plenament el nou art forà i l'incorporaren a la manera de fer d'aquí. Tot fa pensar que abans de mitjan segle XIV la societat Aloi-Cascalls fou l'arrel principal d'una escultura genuïnament catalana que més tard es va ramificar de la mà de Bartomeu Robió, Pere Moragues i Jordi de Déu, entre d'altres, i va produir nombrosos retaules de pedra o d'alabastre, de molt èxit a Catalunya —també els pintats i d'argenteria—, i sepulcres monumentals, en la realització dels quals hi varen tenir un paper gens negligible les famílies nobles i la nova burgesia.

Com l'escultura, la pintura va ser importada, però no sabem exactament l'evolució que van seguir els tallers locals. La pèrdua i fragmentació del

teixit pictòric del nord-est català fa pensar que les fórmules expressives del romànic es van perpetuar al llarg del segle XIII, i que convisqueren amb el nou llenguatge gòtic, el qual, caracteritzat per una major individualització dels personatges i per la progressiva atenció al paisatge, s'introduí probablement de manera gradual. No és fàcil de resseguir la seqüència de la primera pintura gòtica catalana, la qual, a banda de les llacunes enormes, mostra una notable diversitat de procedències i de qualitat. A Castelló d'Empúries no s'ha conservat res anterior al retaule perdut de Santa Margarida de Vilobí d'Onyar (Gironès), elaborat a l'entorn del canvi de dècada dels trenta als quaranta del segle XIV, quan ja emergia amb força la pintura de Ferrer Bassa. El retaule perdut de Vilobí d'Onyar, conegut per fotografia, ha estat considerat el punt de partida de la pintura gòtica, que s'allibera de la dependència romànica o, si es vol, de la llarga presència de la tradició bizantina, alhora que demostra, en la seva primera etapa, una notable capacitat narrativa, atès que el protagonisme de la línia, perfilada amb un traç enèrgic sobre fons neutres monocroms i senzilles arcuacions, és absolut.

Mort el 1348, Ferrer Bassa encapçalà el taller de pintura hegemònic a Catalunya fins a mitjan segle, receptor dels principals treballs de la reialesa i la noblesa. Es pensa que són de la seva mà bona part dels frescos que ornem la capella de Sant Miquel del claustre del monestir de Pedralbes, acabats el 1346, i que recorden els grans conjunts pictòrics giottescos d'Assis i de Pàdua. El seu estil personal, interessat pel marc arquitectònic i el paisatge, i la tendència a l'expressivitat intensa dels rostres, va representar un canvi sobtat i radical en el panorama pictòric català, també perceptible en la miniatura, assenyaladament en el Llibre d'Hores de Maria de Navarra, obra d'altíssima qualitat realitzada per diferents pintors sota la direcció del mateix Ferrer Bassa.

Passada la Pesta Negra i les corresponents rèpliques, que s'endugueren alguns dels artífexs més reconeguts del panorama pictòric europeu, la pintura de la segona meitat del tres-cents es mogué sota el signe del principal centre artístic meridional que fou la cort papal d'Avinyó. Com bona part de tot aquest segle, encara ara planen dubtes i interrogants. Ramon Destorrents i els germans Serra —sembla que ambdós presents a

Castelló—, amb un taller que perviu durant cinc dècades, es troben a l'epicentre de l'activitat pictòrica a Catalunya, mentre la resta del territori és ben poc conegut. Serveixi d'exemple la regió de Girona, on no s'ha conservat cap obra dels primers representants de la nissaga dels Borrassà ni d'altres noms coneguts per la documentació. L'excepció positiva del moment és l'arribada del vitraller Guillem Lantungard, introductor de l'or d'argent, veritable renovador del vitrall català trescentista. Al Museu d'Art de Girona es conserven dues taules de vitraller, únic testimoni material conservat a Europa, amb dibuixos preparatoris d'arquitectures i formes geomètriques per a la realització dels vitralls de la capçalera de la seu gironina. L'arquitectura gòtica va facilitar el desenvolupament del vitrall, per bé que d'una manera força més moderada a l'àrea meridional d'Europa. En són una mostra les rosasses del monestir de Sant Cugat del Vallès i de Santa Maria del Mar. A Castelló, són ben minsos els vitralls conservats d'època medieval.

El taller dels germans Serra va ser el de més èxit de la Corona d'Aragó, i s'ha comparat amb els obradors de Simone Martini i dels Memmi a Siena i a Avinyó. Presents també a Castelló, del taller dels Serra en conservem un nombre de retaules suficient com per haver permès fixar el seu estil amb referències constants als models de la pintura senesa, suaus i carregats de melancolia. Pere Serra va ser el principal representant de la nissaga al darrer terç del segle i la seva pintura significà la continuïtat del corrent italianitzant dels Bassa i Destorrents, per bé que les seves darreres obres connecten ja amb l'estil internacional del quatre-cents per l'enriquiment de la gamma cromàtica i la multiplicació de detalls.

A les terres del nord-est sabem força noms de pintors documentats, però cap obra coneguda. Al Rosselló hi és actiu l'anomenat Mestre d'Elna, potser de nom Pere Baró, i a Girona, de la nissaga dels Borrassà en sortirà Lluís, el primer gran nom de la pintura del gòtic internacional; Guillem Borrassà I, el primer pintor de la família, actiu des del 1351 a la vila de Castelló d'Empúries i iniciador de l'escola de Girona, degué ser un pintor italianitzant, per bé que no hem de descartar que s'iniciés dins del segon estil lineal, per després acollir-se al nou llenguatge toscà (Tomasi 2012: 113–114).

De les arts de l'objecte, les més penalitzades pel pas del temps, en conservem un nombre reduït del tres-cents, però il·lustren la magnificència del mobiliari litúrgic català, la sumptuositat d'alguns còdexs amb cobertes de plata daurada, i el luxe de la reialesa. Barcelona, Girona, Perpinyà, Mallorca i València van ser els principals centres on l'argenteria aconseguí els màxims nivells. Els punxons d'aquestes ciutats es troben en algunes de les escasses peces conservades, pràcticament cap a Castelló d'època medieval. Sens dubte, el conjunt més remarcable de l'argenteria trescentista catalana es troba a la seu de Girona i no es pot descartar que, com a la majoria de les catedrals i grans temples monàstics i parroquials, Santa Maria de Castelló en tingués també un —potser de fusta pintada—, abans de l'actual retaule major d'alabastre. A prop, a l'abadia de Vilabertran, sí que ha perviscut un bell exemple de creu processional, obrada cap al 1300 en un taller gironí.¹

➤ 2. Santa Maria, obra primerenca del gòtic català

Necessàriament genèric, proposem al lector un recorregut a través dels artífexs, molts ells de primer nivell, que van participar al llarg de dues centúries en la construcció i embelliment d'un nou temple a Castelló, ideat poc després de mitjan segle XIII per esdevenir la imatge més visible de la nova seu episcopal. L'ambició era, com s'ha dit, recuperar l'antic bisbat d'Empúries i comptar amb una seu pròpia, ambició, però, que sempre va tenir l'oposició de la mitra de Girona (Sabaté 2017: 403–411).

En el projecte del nou temple s'hi van comprometre i esforçar la nissaga comtal d'ençà Pere I (1325–1341), el govern municipal i les elits castellanines a títol individual. I per dur a bon port una construcció que per la seva grandiositat encara avui sorprèn, emplaçada en un entorn urbà de dimensions modestes i en un espai circumdant preferentment agrícola i ramader, els promotors varen contractar els mestres de cases, picapedrers, escultors, pintors, argenters i vitrallers d'entre els

1. D'autor desconegut, no es descarta l'activitat a Castelló d'un o més tallers d'argenteria amb la presència d'artífexs de procedències diverses (Gironella 2017c: 35) i que la creu de Vilabertran, que no duu el punxó de Girona, pogués haver sortit d'un taller castellaní o perpinyanès (Domenge 2020: 34).

«pus femosos» de cada moment, artífexs al servei de la reialesa catalana i de les principals seus episcopals del país. Des del segle XI Castelló era la capital d'un comtat amb una activitat artesana i comercial molt notables i amb un mercat i fires reconeguts que lògicament afavoriren els intercanvis de tota mena i, assenyaladament, els artístics. En temps dels successors de l'infant Pere, el seu germà Ramon Berenguer I (1341–1364) i el seu nebot, Joan I (1364–1398), el principal impulsor del temple actual, Castelló assolí un notable poder polític i econòmic gràcies a la indústria del tèxtil i al comerç marítim, fins a convertir-se en la tercera població del nord-est català rere Girona i Perpinyà. És per això que va posseir un fort poder d'atracció per a mercaders i artífexs gràcies a la potent activitat artesanal i comercial de la vila, que comptava també amb una important comunitat jueva i una influent població de funcionaris i clergues.

L'obra nova que havia de substituir la construcció romànica es deu a la traça del mestre d'obres Reinald de Chartres (Gironella 2017a: 11).² Qui era aquest artífex voltat d'una aurèola enigmàtica al qual, pel que sembla, li devem, en la data certament precoç de 1261, la traça gòtica de la capçalera de Santa Maria? Un mestre d'obres procedent de la coneguda ciutat francesa que aterrà a Castelló sol o amb un equip de treball? Fou un frare que com tants altres membres dels ordes mendicants s'ocupaven de bastir edificis conventuals? És el mateix mestre que hauria traçat el desaparegut convent dominicà castellaní? Les respostes se'ns escapen. Sigui com sigui, Reinald de Chartres hauria estat l'autor de la traça *ex novo* de l'absis i dels dos primers trams de les naus a la manera de l'*opus francigenum* i, per tant, allunyada de l'estil propi del gòtic meridional, amb inclinació pels espais únics coberts amb sostres de fusta recolzats en arcs diafragmàtics o voltats amb pedra. Una traça que s'hauria decantat per conservar una part de l'edifici romànic anterior, visible encara avui als murs inferiors del campanar, a la volta de canó de la sagristia vella, i a

2. Aquest mateix autor proposa també en un altre treball encara inèdit el nom de Reinald per a aquest mestre d'obres. Sembla el més versemblant arran de la relectura del document que certifica la seva presència a Castelló. Es substitueix així el nom de Ramon pel de Reinald, que des de Pujol (1989: 69) s'havia repetit a la bibliografia.



IMATGE 1 · Capçalera. Començada el 1261 per Reinald de Xartres, la probable procedència nord-francesa d'aquest mestre no es tradueix del tot en la configuració septentrional de la capçalera, força propera a la fesomia dels temples mendicants, com ara Sant Domènec de Girona (fotografia de l'autor).



IMATGE 2 · De planta basilical sense creuer, els 14 metres d'amplada de la nau central i l'equiparació d'alçades de les tres naus a partir del tercer tram, fan de l'interior de Santa Maria un temple proper als espais del gòtic meridional (fotografia de l'autor).

l'espai de planta trapezial on avui s'exhibeix una col·lecció d'objectes litúrgics de la basílica, cobert amb volta de creueria primitiva sense clau i sense impostes (vegeu la Imatge 1).

Les semblances entre les capçaleres del convent dominicà de Girona, de Santa Maria dels Turers de Banyoles i de Castelló, fan pensar, però, en els deutes que hauria contret la primera arquitectura gòtica catalana de la desplegada pels ordes mendicants, i que els mestres pedrers de casa nostra, alguns dels quals ja hem començat a documentar d'ençà la segona meitat del segle XII, s'haurien format en la nova tecnologia gòtica a partir de l'expansió arreu d'Europa dels edificis franciscans i dominicans (Durliat 1974: 71; Freixas 2002). Un d'aquests fou Pere Pedrer I (...1293–1323), mestre d'obres de prestigi, originari de Torroella de Fluvià i cap d'una nissaga de picapedrers que treballà almenys en dues construccions notables de la regió de Girona.³ Després de la nebulosa presència de Nicolau d'Ancona, documentat a Castelló el 1298 en relació amb una obra escultòrica,⁴ Pere Pedrer I prengué les regnes de l'obra castellanina d'ençà el 1305. Venia de dirigir la construcció de l'església parroquial dels Turers de Banyoles, obra primerenca en el marc del gòtic català i promoguda també per la universitat d'aquesta vila (Fumanal & Gironella 2018) i es pot pensar que Pere Pedrer I, a banda de bastir els cossos superiors del campanar, va aixecar els dos primers trams de les naus de Santa Maria de Castelló, i degué deixar aquesta part del temple prou enllestida com per celebrar-hi la consagració el 1316. De fet, el presbiteri ja comptava amb el paviment col·locat entorn de 1300.⁵

3. El seu parent, Bernat Pedrer, traspasat entorn de 1350, degué mantenir el crèdit de la família (Fumanal & Gironella 2018: 71, 75–76). El 1346 dirigia les obres de la basílica de Sant Feliu de Girona i tenia casa al barri de Pedret, on s'explotaven des del segle XII les pedreres de calcària més importants de la regió.

4. El seu origen és encara ara una incògnita per causa dels dubtes en la transcripció del topònim. No obstant això, de ser l'autor de la traça i de l'apostolat de la portada de la catedral de València de vers 1304, tindria sentit pensar en la seva procedència francesa (Gironella, en premsa).

5. Anotem, de passada, que Pere Pedrer I hauria deixat un senyal del seu mestratge a la portada de Santa Maria dels Turers de Banyoles i a Castelló amb la presència en ambdós temples d'unes cartel·les o mènsules

A partir del tercer tram hi hagué canvi de projecte, com en altres grans edificis catedralicis del nostre entorn cultural: Girona, Perpinyà, Mallorca i Tortosa. A qui s'ha d'adjudicar? No seria desencaminat pensar que al mateix Pere Pedrer I, ni que sigui per raons de cronologia. La nova traça, plenament inserida en els plantejaments del gòtic meridional, consistí en igualar l'alçada de les naus i acostar el nou espai al tipus per excel·lència d'aquesta tipologia d'arquitectura gòtica de l'àrea mediterrània i meridional del regne de França, anomenada de planta de saló —*hallenkirche* en terminologia germànica (Paul 1974; Tomasi 2012: 31). Son esglésies de tres naus, com la seu de Manresa, iniciada el 1322; Santa Maria del Mar, en obres el 1329; la catedral de Ciutat de Mallorca —en totes tres hi intervingué el mestre d'obres Berenguer de Montagut—, i la mateixa Santa Maria de Castelló. Les naus d'aquests temples mantenen una alçada gairebé similar o poc diferenciada. Els 66 metres de llargada, poc més de 14 metres d'amplada —comparable a les esglésies conventuals— i gairebé 20 metres d'alçada de Castelló, dona com a resultat —també per la separació notable dels lleugers i esvelts pilars circulars que separen les naus— un dels espais amb vocació unitària més emblemàtics i singulars de l'arquitectura gòtica religiosa catalana. Gens freqüent en el gòtic català, la presència dels pilars de secció circular no desvirtuen gens ni mica la concepció i la visió d'un espai únic a la manera d'església llotja o de saló, detall que juntament amb la capçalera poligonal, sense girola, converteix Santa Maria de Castelló d'Empúries en un dels exemples més bells d'aquest tipus de traça. La visió des dels peus del temple és l'angle més sorprenent de l'espai interior. Hi contribueix a l'espectacularitat justament l'alçada similar de les tres naus i la traça gairebé plana de la volta de la nau central, cosa que afavoreix la il·luminació (Freixas 2003; vegeu la Imatge 2).

Podem pensar que aquests treballs inicials es van alentir o paralitzar perquè després de la Pesta Negra (1348) no sembla pas que es fes gaire feina. No tenim cap notícia de la intervenció a Santa

ornamentals en les cornises dels basaments (Fumanal & Gironella 2018: 82–83; Freixas 2018a: 111). Aquests elements ornamentals es troben en construccions del nord de França, com ara a la catedral d'Amiens i en una àrea força extensa del Midi i del Principat.

Maria de Pere Sacoma, el mestre d'obres més destacat de la segona meitat del segle XIV a la regió de Girona. Actiu a la parroquial de Sant Genís i al Carme de Peralada, al convent dominicà de Castelló i a Girona (Gironella 2017b), on va dur a terme el gruix del seu curs professional, dirigint les principals obres eclesiàstiques i civils, no seria forassenyat pensar en el seu renom i autoritat perquè guanyés pes l'aposta pels espais únics, com va defensar en la primera consulta d'arquitectes de la catedral de Girona, per bé que aquesta vegada no se'n va sortir.⁶

La pèrdua dels llibres d'obra de Santa Maria i d'altres fonts documentals dificulta i sovint impedeix conèixer amb la precisió que voldríem la continuació i acabament dels treballs de la basílica castellanina. D'entre els mestres d'obres que gaudiren de reconeixement professional ens resta esmentar Antoni Antigó, documentat a Castelló entre 1412 i 1423, codirector de les obres de Santa Maria amb Joan Canelles fins al traspàs d'aquest el 1417.⁷ Antigó participà en la consulta de Girona de 1416 sobre la continuïtat de la fàbrica, cosa que fa pensar que devia ser un mestre de cases amb prestigi, ben considerat dins el gremi de picapedrers i molt ben relacionat socialment. Casat amb Agneta, va tenir tres fills, un dels quals, Joan Antigó, es va convertir en el pintor possiblement més reputat del gòtic internacional a la regió de Girona. També va treballar a Castelló i es va emparentar amb la nissaga dels Borrassà en casar-se amb Caterina, filla de Francesc Borrassà i germa-

6. A càrrec de Josep Maria Gironella, es troba en curs de realització una monografia, guanyadora de la II Beca Lluís Batlle i Prats, dedicada a Pere Sacoma. A Girona, la decisió del bisbe Berenguer d'Anglesola i del capítol de la seu va ser la de continuar el temple amb tres naus i no pas amb una, projecte que, com és sabut, es va tornar a posar sobre la taula els anys 1416 i 1417 amb el resultat de reprendre la nau única.

7. L'activitat de Joan Canelles, coneguda des de 1365, ha estat estudiada recentment per Sais (2017). Nascut a Castelló d'una família de picapedrers i fusters, Joan Canelles va tenir un fill pintor de nom Miquel, traspassat el 1414 (Valero 2008: 574-575), el qual va emparentar amb el també pintor Pere Coma o Comes (...1416-1451) en casar-se aquest amb la seva filla Margarida (AHMGi, Llibre d'Àpoques, 055, s.f.). Per a més dades de Pere Coma vegeu Pujol (2004: 39-41). No era la primera vegada que nissagues reconegudes de mestres pedrers i pintors, com els Antigó i els Borrassà, s'unien en matrimonis convinguts des de l'interès preferent de caràcter professional.

na d'Honorat Borrassà, autors del retaule de Sant Miquel que es conserva parcialment al Museu d'Art de Girona.⁸

No sembla pas que Antoni Antigó hagués dissenyat la portada de Santa Maria, sinó que més aviat es pensa en l'artífex Pere de Santjoan, d'origen francès i actiu a Castelló entorn de 1400 (Valero 2001; 2020a).⁹ L'any següent Antoni Canelles era present a la vila i, per tant, es pot pensar que la portada estava dissenyada i en procés de construcció prou avançat com per creure que la decoració de l'apostolat i del timpà estaven decidits i en curs de realització. En parlarem més endavant en referir-nos als escultors que treballaren a Castelló en aquest temps. Avancem, però, que les semblances de les portalades de la seu gironina i de Santa Maria de Castelló són prou evidents, sobretot en el banc continu, els respatlles, les fornícules de l'apostolat i l'estructura del timpà. I atès que Pere de Santjoan, d'ençà de l'any 1397, apareix com a resident a Girona, on ocupà, com acabem de dir, la direcció de les obres de la catedral fins al 1404, no seria desencaminat pensar que fos aquest artífex nord-francès qui tingués a la vista la porta dels apòstols de la seu gironina a l'hora de projectar la portalada de Castelló. Amb les obres aturades a la catedral de Girona abans de la tria definitiva de la nau única el 1417, Pere de Santjoan s'ocupà d'altres projectes a Mallorca, Barcelona i Castelló d'Empúries, segurament perquè a Girona hi degué tenir poca feina. Aquí es vivien moments d'incertesa i de dubtes sobre quin dels dos projectes d'una o tres naus sotmesos a debat l'any 1386 era el més adient per adossar a la capçalera ja en funcionament.

La basílica de Santa Maria s'estava acabant entorn de 1420, però encara hi va haver temps perquè hi passés un darrer mestre d'obres i escultor prestigiós, Rotlí Gauteri, amb una llarga

8. Es desconeix l'origen d'Antoni Antigó. Quan arribà a Castelló i es feu càrrec de les obres de Santa Maria cobrava un salari de quatre sous, quantitat que indica la seva reputació, a banda de ser un dels consultats a Girona com a expert.

9. Mestre major de la seu de Girona abans de ser actiu a Castelló, Pere de Santjoan és a hores d'ara qui reuneix més consens com a autor de la traça de la portalada i de bona part de la decoració escultòrica. Valero (2020a) aplega la bibliografia actualitzada i analitza els diferents plantejaments sobre aquesta qüestió.



IMATGE 3 · Portalada. Tot sembla indicar que el projectista i autor de bona part de l'escultura de la portada occidental hauria estat el mestre Pere de Santjoan, i que aquest s'hauria inspirat en la porta dels Apòstols de la catedral de Girona. També s'hi ha vist la intervenció d'Antoni Canet, prestigiós mestre d'obres i escultor originari de Verges i actiu a Castelló (fotografia de l'autor).

trajectòria a Perpinyà, Girona, Barcelona i Lleida, on va morir el 1441. Possiblement d'origen moravià (Freixas 2018b; Valero 2020b; Canet, Orós & Blanch, en premsa),¹⁰ va dirigir les obres de la

10. Citem ara el nom i cognom d'aquest mestre d'obres i escultor amb la grafia Rotlí Gauteri, d'acord amb l'Oficina d'Onomàstica de l'IEC. No afegirem res de nou a la proposta del seu origen moravià. Només remarcarem la coincidència d'aquest artífex amb el nom o cognom del vitraller Gauteri que el 1303 és documentat a Castelló i al qual se li adjudiquen els vitralls de la capçalera del temple. No seria desencaminat pensar en la vinculació de tots dos personatges amb el topònim Borna, cosa que reforçaria l'origen moravià del Rotlí Gauteri, llevat que «Brunnen» i «Borna» corresponguin a un altre indret

seu gironina des de 1427 fins la seva destitució el 1430, i no se sap si va participar en la portalada castellanina o si el seu pas per la vila va consistir en feines de reparació després del terratrèmol de 1428, que va causar seriosos danys a Santa Maria (vegeu la Imatge 3).

3. Culte i ornat

En la cursa per la catedralitat, els promotors de la basílica no només varen procurar contractar els serveis dels mestres d'obres més reputats del Principat, sinó que també varen cridar els escultors, pintors i argenters que gaudien de més renom. Ja n'hem citat alguns en la seva doble qualitat de mestres de cases i imatgers, com ara Pere de Santjoan i Antoni Canet. La presència a Castelló d'escultors que treballaven per al rei i per a les principals seus episcopals del país, explicita la voluntat del comtat i de la universitat castellanina de dotar el temple de Santa Maria de la fastuositat pròpia d'una catedral, amb el millor mobiliari litúrgic i amb els objectes i ornaments més esplèndids i sumptuosos, obrats pels més reputats especialistes del moment. I així des-

filaren per Castelló els mestres imatgers Nicolau d'Ancona (1298), escultor conegut singularment pels seus treballs a la catedral de València, Joan de Tournai, Aloi de Montbrai, Jaume Cascalls, Pere Moragues, i pintors tan destacats de l'escena pictòrica catalana com els principals membres de la nissaga dels Borrassà (Guillem, Lluís, Francesc i Honorat), i Joan Antigó, fill d'Antoni i gendre de Francesc Borrassà. També està documentada a Santa Maria de Castelló l'activitat d'argenters com Duccio de Siena, Girard de Perpinyà o Esteve de Gènova, i de vitrallers com el mateix Joan de Tournai, Gauteri de Borna o Nicolau Leposin, aquest resident a Perpinyà el 1330 (Canet, Orós & Blanch, en premsa). Un cop més hem de lamentar la pèrdua ingent de béns mobles que ha patit la basílica de Santa Maria, que originalment no

que no sigui el que proposem o que siguin dues localitzacions diferents.

mostrava ni de bon tros la imatge despallada que avui ofereix al visitant (Tomasi 2012: 20–22).

Pel que fa a l'escultura, el nou llenguatge gòtic arribà amb els citats Bartomeu de Girona i Joan de Tournai (...1318–1330...). El sepulcre de Sant Narcís (1326–1328) que aquest darrer va obrar per a la basílica de Sant Feliu de Girona, amb la novetat de les aplicacions de vidres de color blau en els fons de les escenes, obrades amb imatges d'alabastre, degué obrir els ulls dels escultors i tallers locals a procediments i maneres mai vistes (Español 1994). Joan de Tournai també era vitraller, però no sabem res de la seva activitat a Castelló. Potser es degué ocupar de la tomba d'algun comte o de vitralls per algun finestral de la basílica (Fumanal 2013; Gironella 2017a; Canet, Orós & Blanch, en premsa).

A Castelló hi intervingueren tres dels escultors que dominaven l'escena artística del país, ocupats en encàrrecs de la reialesa i de les seus episcopals. Ens referim al Mestre Aloi de Montbrai (...1336–1382) i a qui fou durant un temps el seu soci, Jaume Cascalls (...1345–1378). Sens dubte, l'obra gironina de referència del primer és la imatge jacent de Jesús que pertany al grup del Sant Enterrament (1350, basílica de Sant Feliu de Girona), amb la intervenció de Cascalls, obra que degué ser un dels referents principals del moment. Tot i que sense suport documental, també s'ha proposat atribuir a Aloi o a la societat d'aquest amb Cascalls les dues parelles de relleus situats als extrems del frontal del sepulcre del comte Malgaulí, procedent del desaparegut convent de Sant Domènec i conservat avui a la capçalera de Santa Maria (Colomer & Fumanal 2015). Per bé que el comte traspassà el 1321, el sepulcre no es realitzà fins al 1346–1347 a càrrec del artífexs barcelonins Bernat Roca i Antoni Prats, pot-

ser els autors dels relleus més foscos del frontal del sepulcre.¹¹ Els del centre, de color més clar i de qualitat força menor, i la jacent del sepulcre correspondrien a una cronologia posterior. El mestre Aloi és documentat a Castelló dos anys més tard de la primera notícia coneguda, que el vincula amb el sepulcre de la reina Maria d'Entença (1337), primera muller d'Alfons el Magnànim i mare de Pere el Cerimoniós, de qui Aloi rebé nombrosos encàrrecs, entre els quals el panteó reial de Poblet. L'any 1339 Aloi era a Castelló. No sabem ben bé què hi va fer, però en línia amb la seva trajectòria és probable que s'ocupés d'algun sepulcre comtal. De fet, el més probable és que tingués una participació directa en el sepulcre del comte Malgaulí, segurament en les dues parelles de relleus de l'exterior del frontal ja citades. Mentre Aloi segueix a Castelló fins al 1347, el seu col·laborador Jaume



IMATGE 4 · Sepulcre del comte Malgaulí. Procedent del convent de Sant Domènec i realitzat entre els anys 1346 i 1347, Miquel Àngel Fumanal proposa raonablement en un estudi recent, en premsa, l'autoria del mestre Aloi de Montbrai en les dues parelles d'imatges exteriors del frontal (fotografia de l'autor).

11. Fumanal (en premsa) precisa les atribucions dels diferents intervinents en el sepulcre, apostant per la mà d'Aloi, mentre que Roca i Prats hi haurien tingut feines d'administració i de policromia.

Cascalls, amb qui havia fet societat el novembre d'aquest any, continuà a la vila comtal —no sabem quan hi arribà— almenys fins al 1353, data en què va contractar un retaule d'alabastre dedicat a Sant Bartomeu, avui perdut, per al convent de la Mercè (Pujol 2002). Tanmateix, és ben possible que a Castelló els dos socis dediquessin més temps als afers comercials que no pas a l'execució d'encàrrecs escultòrics. Probablement les estades a la vila tenien l'objectiu preferent de gestionar les expedicions d'alabastre entre Beuda i el port de Roses destinades a les obres reials (vegeu la Imatge 4).

El tercer gran escultor del tres-cents actiu a Santa Maria de Castelló fou Pere Moragues (c. 1330–c. 1388), del qual hem perdut la majoria de les seves obres documentades. També mestre d'obres i argenter del Cerimoniós, rebé del rei un dels encàrrecs més notables conservats, la custòdia reliquiari dels Corporals de Daroca (1384–1386). A Castelló, Moragues realitzà el sepulcre del comte de l'anomenada segona nissaga Ramon Berenguer, fill del rei Jaume II, en col·laboració amb el citat Bernat Roca. Un pagament de 1367 a ambdós artífexs avalaria l'autoria del sepulcre, procedent, com el del comte Malgaulí, del convent de Sant Domènec (Gironella 2017a: 28). Conservat fragmentàriament, s'ha fet notar les similituds entre els caps del seguici funerari que acompanya el comte Ramon Berenguer i els dos relleus centrals del frontal del sepulcre de Malgaulí.

Entorn de 1400 o poc abans, com s'ha dit més amunt, s'haurien iniciat ja les obres de la portalada de Santa Maria, una de les més notables del país. La primera capella del costat de l'Epístola, a tocar del tancament occidental de la basílica, ja estava enllestida l'any 1390, i li faltava només tallar la clau de volta i dotar-la de l'ornat, làmpada, retaule, teixits, etc., per ser plenament operativa.¹²

12. Arxiu Històric de Girona, Notarials, Girona 5, vol. 396, f. 167rv, Pere Riba de Pont de Molins, vidu de Francesca Bleda de Castelló, heretà un benefici instituït pel seu cunyat Castelló Bleda, prevere de Santa Maria, a la capella bastida sota la invocació de Santa Marta, i establí el prevere de la seu de Girona Vicens Carbonell únic titular del benefici de la capella. A seu torn, li concedí també la facultat d'establir un únic benefici sota la invocació de santa Tecla i santa Marta i li feu l'encàrrec d'acabar la capella i proveir-la del mobiliari i ornaments necessaris. Concretament Vicens Carbonell s'havia d'ocupar de fer obrar la clau de volta de la capella amb les imatges de

Per tant, amb aquesta capella pràcticament acabada, hem de creure que la construcció de la portalada i la realització de l'escultura monumental abasten un arc cronològic que pot anar entre la darrera dècada del segle XIV i la segona del XV, datació generalment acceptada (Valero 2020a). L'autoria que aconsegueix més aprovació a l'hora d'atribuir la traça de la portalada i la realització de l'escultura monumental és la del mestre d'obres i d'imatges Pere de Santjoan, originari de la Picardia (Pujol 2007a; Valero 2020a). S'ha insistit tanmateix que no tota l'escultura monumental de la portalada és obra seva, sinó que Pere de Santjoan va comptar amb l'ajut d'artífexs del seu taller o reclutats *ad hoc*, i amb la col·laboració puntual del gran escultor empordanès Antoni Canet.

Hem fet notar més amunt que l'estada de Pere de Santjoan al capdavant de les obres de la catedral de Girona i la seva familiarització amb l'obra del portal dels Apòstols li hauria servit de referent directe a l'hora de dissenyar la portalada de Castelló. Les semblances de traça són prou evidents, com també la previsió d'utilitzar les escultures exemptes de l'apostolat als muntants i l'Epifania, obra de menor qualitat atribuïble a un altre artífex, al timpà. L'autoria de Pere de Santjoan de bona part de les escultures de la portalada castellanina és avalada també per la proximitat formal amb les de la porta de Sant Miquel de Ciutat de Mallorca, on hi és documentat.

La traça de la portalada és formada per sis grans arquivoltes amb decoració vegetal en relleu que descriuen la forma d'un arc equilàter, emmarcat per un altre conopial de grans dimensions coronat amb un floró. Semblantment al portal dels Apòstols de la seu gironina, l'estructura de la portalada recolza, com s'ha dit, en un basament i en un doble registre de muntants que contenen les fornícules, protegides per dossers calats amb les imatges dels dotze apòstols. El to monumental i l'encàrrec a un mestre de prestigi com Pere de Santjoan expressa clarament la intenció de bastir una obra que reforçés la candidatura de Castelló a esdevenir seu episcopal.

santa Marta i santa Tecla i tallar-hi els escuts d'ell i de la família Bleda. Hem d'aclarir que, cinc anys abans, Pere Riba havia autoritzat ja Vicens Carbonell a contractar a càrrec seu un nou retaule dedicat a santa Marta i a santa Tecla i a fer tallar un sepulcre de pedra, amb el consentiment de posar-hi l'escut familiar.



IMATGE 5 · Obrat passada la meitat del segle XV, és un del darrers grans retaules gòtics catalans, coronat al segle XVII amb els pinacles i el gran floró de la fornícula de la Mare de Déu, bella escultura trescentista d'autor encara ara desconegut. A la imatge, detall d'un dels àngels de la predel·la que duen l'escut de Castelló, la qual cosa acredita la participació del municipi en el finançament del retaule (fotografia de l'autor).

Per concloure el capítol de l'escultura, cal citar encara els artífexs del retaule de l'altar major, obrat amb alabastre de Beuda per ser contemplat frontalment i des dels laterals (Pujol 2007b). És el darrer gran retaule de pedra català i l'únic que exemplifica la presència al Principat del realisme escultòric flamenc. Finançat per la universitat de Castelló i els preveres de Santa Maria, és una obra coral en la qual hi varen intervenir Ponç Gaspar, un escultor de Besiers que en fou l'iniciador, actiu a Castelló des de 1456, el castellaní Andreu d'Horts, Miquel Llop, continuador del mestratge de la basílica després d'Antoni Antigó, i probablement també el barceloní Joan Claperós, resident a la vila els anys 1458 i 1459, abans de la seva presència a Girona per a ocupar-se de l'encàrrec (frustrat per la guerra civil catalana), de decorar el timpà de la porta dels Apòstols de la catedral (Freixas 2015: 75). En darrer terme, entre els anys 1483 i 1486, l'escultor de Figueres Vicenç Borràs va obrar la fornícula de la Mare de Déu que corona el retaule, el qual en època moderna encara es va veure alterat amb la introducció dels pinacles i d'un gran floró damunt el dosser central (vegeu la Imatge 5).¹³

13. Encara resta per desvetllar l'autoria de la Mare de Déu que presideix el retaule, una notable imatge trescentista que degué pertànyer a un retaule anterior perdut i tal vegada pintat.

El cos del retaule es disposa damunt d'un sòcol a manera de basament i d'una predel·la amb les imatges en alt relleu de quatre àngels que duen els instruments de la Passió de Jesús, dos més amb un plat amb el pa senyat, en al·lusió als administradors de l'obra del retaule, i els dos dels laterals, portadors dels escuts de la vila de Castelló, promotora també del retaule. A les vuit escenes del cos del retaule, caracteritzades pel to teatral, el verisme tridimensional i una gran profusió de detalls, nombrosos personatges protagonitzen els principals fets de la Passió i Mort. Els espais arquitectònics, el mobiliari, les anatomies i les vestimentes dels personatges, executats amb la mirada posada en el detallisme, l'expressivitat i l'efectisme, fan d'aquesta obra un dels exemples més sobresortints del nou paradigma flamenc que substituï els models anteriors de la retaulística gòtica catalana.

El patrimoni moble que anà acumulant Santa Maria al llarg dels segles ha patit mutilacions i pèrdues irreparables, particularment durant la Guerra Gran (1793–1795) i la Guerra Civil espanyola. L'argenteria ha desaparegut del tot i la pintura i el vitrall pràcticament també.¹⁴ Del migrat

14. El Museu d'Art de Girona conserva una diadema de la Mare de Déu, encàrrec del conestable Pere de Portugal, obra amb plata daurada i atribuïda a Pere Colobran (...1322–1335...), o a qualsevol altre dels nombrosos argenters actius a Castelló (Domenge 2020: 48). Tampoc no es pot descartar la presència a Castelló de Pere Serra, un dels argenters més actius d'aquest temps a Girona, autor recentment documentat de la reparació i renovació

patrimoni pictòric conservat a l'àrea gironina durant les dècades dels anys trenta i quaranta del segle XV, només ens queda el retaule de la Mare de Déu de l'Escala (1437-1439), conservat al monestir de Sant Esteve de Banyoles i pintat per Joan Antigó, i les dues taules del de Sant Miquel (c. 1440-1448), avui al Museu d'Art de Girona, obra del mateix Joan Antigó (c. 1409-1450), Honorat Borrassà (c. 1425-1457) i Francesc Vergós II, actiu a Castelló el 1448. La família Borrassà monopolitzà la pintura des dels volts de 1400 en endavant de la mà del pintor més destacat de la nissaga, Lluís Borrassà, el qual traslladà el seu taller principal a Barcelona entorn de 1393.¹⁵ A Girona restaren Francesc i Honorat Borrassà, i Joan Antigó, fill del mestre d'obres de Castelló Antoni Antigó i integrat a la família Borrassà en casar-se, com s'ha dit més amunt, amb Caterina, filla del pintor Francesc Borrassà i germana d'Honorat Borrassà. La política matrimonial dels Borrassà va ser l'eina principal per monopolitzar bona part dels projectes pictòrics a la regió. En aquest retaule, que conté una iconografia singular de Sant Miquel protegint el cos mort de Moisès (Ruiz Quesada 2005), els seus autors adoptaren els models de la pintura flamenca, tant des del punt de vista tècnic, amb la introducció de la pintura a l'oli, com estilístic, patent en el detallisme i la minuciositat en la representació de la matèria.

➤ Referències bibliogràfiques

- CANET, Jordi; ORÓS, Miquel; BLANCH, Assumpció, en premsa: «Els vitralls medievals de la basílica de Santa Maria de Castelló d'Empúries. Proposta d'atribució al mestre vitraller Gauter de Borna», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, 62.
- COLOMER CASAMITJANA, Joel; FUMANAL PAGÈS, Miquel Àngel, 2015: «Economia, política i mecenatge al comtat d'Empúries en temps de l'infant Pere (1325-1342)», *L'infant Pere d'Aragó i d'Anjou*, «molt graciós e savi senyor», ed. Antoni Conejo, Vandellòs i l'Hospitalet de l'Infant, Ajuntament de Vandellòs i l'Hospitalet de l'Infant, 57-86.
- DOMENGE MESQUIDA, Joan, 2020: «La creu de Sant Joan de les Abadesses. Consideracions sobre la seva ornamentació, iconografia i estil», *El tresor ocult: la creu de Sant Joan de les Abadesses*, ed. Marc Sureda, Judit Verdaguer, Vic, Museu Episcopal de Vic, 33-50.
- DURLIAT, Marcel, 1974: «Le rôle des ordres Mendicants dans la création de l'architecture gothique méridionale», *La naissance et l'essor du gothique méridional au XIII^e siècle*, Tolosa de Llenguadoc, Privat (Cahiers de Fanjeaux, 9), 71-85.
- ESPAÑOL BELTRAN, Francesca, 1994: «L'escultor Joan de Tournai a Catalunya», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, 33, 379-432.
- FERRER GODOY, Joan, 2018: «La creu processional del monestir de Sant Joan de les Abadesses», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, 59, 253-284.
- FREIXAS CAMPS, Pere, 2002: «L'arquitectura dels ordres mendicants. Les fundacions dels segles XIII i XIV. Introducció». *L'art gòtic a Catalunya. Arquitectura I: catedrals, monestirs i altres edificis religiosos (1)*, coord. Josep Bracons, Pere Freixas, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 162-169.
- FREIXAS CAMPS, Pere, 2003: «Santa Maria de Castelló d'Empúries», *L'art gòtic a Catalunya. Arquitectura II: catedrals, monestirs i altres edificis religiosos (2)*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 51-53.
- FREIXAS CAMPS, Pere, 2015: *Girona: la porta dels Apòstols*, Girona, Ajuntament de Girona.
- FREIXAS CAMPS, Pere, 2018a: «Santa Maria dels Turers. Dubtes i certeses sobre el procés de construcció (1269-1330)», *Arquitectura gòtica a les terres de Girona. La construcció de l'església de Santa Maria dels Turers de Banyoles*, ed. Gerardo Boto, Pere Freixas, Jordi Galofré, Banyoles, Centre d'Estudis Comarcals de Banyoles (Quaderns, 38), 95-115.
- FREIXAS, Pere, 2018b: «Un moravià a la Girona del segle XV. Rotllí Gautier, remogut del càrrec de mestre major de la catedral», *Lambard: Estudis d'Art Medieval*, XXVII, 217-239.
- FUMANAL, Miquel Àngel, 2013: «El transvasament de coneixement nord-sud: Vidriers del Rosselló, Llenguadoc i Provença al sud dels Pirineus durant la primera meitat del segle XIV», *Études Roussillonaises: Revue d'Histoire et d'Archéologie Méditerranéennes*, XXVI, 163-168.
- FUMANAL, Miquel Àngel, en premsa: «Façats tal com se pertany». El sepulcre de Ponç V, dit Malgaulí, comte d'Empúries», *Analecta Sacra Tarraconensia*.
- FUMANAL PAGÈS, Miquel Àngel; GIRONELLA GRANÉS, Josep Maria, 2018: «Els Pedrer de Torroella de Fluvià. Una nissaga de mestres picapedrers empordanesos», *Arquitectura gòtica a les terres de Girona. La construcció de l'església de Santa Maria dels Turers de Banyoles*, ed. Gerardo Boto, Pere Freixas, Jordi Galofré, Banyoles, Centre d'Estudis Comarcals de Banyoles (Quaderns, 38), 69-94.

de la creu de Sant Joan de les Abadesses, avui al Museu Episcopal de Vic (Ferrer 2018).

15. Abans, entre 1376 i 1377, el pintor va participar en la decoració del palau dels comtes, en col·laboració amb el pintor castelloní Guillem Hospital, actiu entre 1355 i 1402, del qual no s'ha conservat res (Pujol 2004: 27-28; Gironella 2011: 253-261; 2017a: 57)

- GIRONELLA GRANÉS, Josep Maria, 2011: «Les residències castellanines dels comtes d'Empúries al segle XIV», *Annals de l'Institut d'Estudis Empordanesos*, 42, 251–261.
- GIRONELLA GRANÉS, Josep Maria, 2017a: *Castelló d'Empúries. Tot el que cal saber sobre la vila comtal empordanesa*, Castelló d'Empúries, Empordàbrava.
- GIRONELLA GRANÉS, Josep Maria, 2017b: «Los hermanos Pere i Arnau Sacoma en Peralada y Castelló d'Empúries», *Obra Congrua. Estudios sobre la construcción gòtica, elaborados a partir del Simposio Internacional celebrado en Girona en octubre de 2016, con motivo del 600 aniversario de la reuni6n de maestros convocada en 1416 para la consulta sobre la continuaci6n de las obras de la catedral*, ed. Enrique Rabasa, Ana L6pez, Miguel 1ngel Alonso, Madrid, Instituto Juan de Herrera, 131–135.
- GIRONELLA GRANÉS, Josep Maria, 2017c: *Santa Maria de Vilabertran. La preservaci6n del conjunt monumental*, Llançà, Fundaci6n Albert Tomàs i Bassols.
- GIRONELLA GRANÉS, Josep Maria, en premsa: *El treball de la pedra a Figueres a finals de l'edat mitjana (segles XIV i XV)*, Figueres, Ajuntament de Figueres.
- PAUL, Viviane, 1974: «Le probl6me de la nef unique», *La naissance et l'essor du gothique meridional au XIIIe si6cle*, Tolosa de Llenguadoc, Privat (Cahiers de Fanjeaux, 9), 21–53.
- PUJOL CANELLES, Miquel, 1989: «El retaule d'alabastre de Santa Maria de Castelló d'Empúries», *Annals de l'Institut d'Estudis Empordanesos*, 22, 67–96.
- PUJOL CANELLES, Miquel, 2002: «A prop6siti d'un contracte in6dit de Jaume Cascalls: el retaule de Sant Bartomeu del convent de la Merc6 de Castelló d'Empúries», *Annals de l'Institut d'Estudis Empordanesos*, 35, 375–412.
- PUJOL CANELLES, Miquel, 2004: *Pintors i retaules dels segles XIV i XV a l'Empordà*, Figueres, Institut d'Estudis Empordanesos, Patronat Francesc Eiximenis.
- PUJOL CANELLES, Miquel, 2007a: *La portalada dels Ap6stols de la bas6lica de Santa Maria de Castelló d'Empúries*, Castelló d'Empúries, Ajuntament de Castelló d'Empúries.
- PUJOL CANELLES, Miquel, 2007b: «El retaule major de l'esgl6sia de Santa Maria de Castelló d'Empúries», *L'art g6tic a Catalunya. Escultura II: de la plenitud a les darreres influ6ncies foranes*, Barcelona, Enciclop6dia Catalana, 286–290.
- RECHT, Roland, 2016: *Revoir le Moyen 1ge. La pens6e gothique et son h6ritage*, Paris, Picard.
- RUIZ QUESADA, Francesc, 2005: «Joan Antig6 i Honorat Borrassà», *L'art g6tic a Catalunya. Pintura II: el corrent internacional*, Barcelona, Enciclop6dia Catalana, 274–282.
- SABATÉ, Flocel, 2017: «La ville de G6rone contre l'6v6ch6 d'Empúries», *L'Histoire à la source: acter, compter, enregistrer (Catalogne, Savoie, Italie, XIIIe xve si6cle). M6langes offerts à Christian Guilleré*, ed. Guido Castelnovo, Sandrine Victor, Chambéry, Universit6 Savoie Mont Blanc, I, 399–412.
- SAIS I BOU, Iraida, 2017: *Els artífexs de Santa Maria de Castelló d'Empúries: El llibre de procura 1411–1422/8*, Universitat de Girona, Treball final de m6ster, dir. Joan Molina i Figueras, <http://hdl.handle.net/10256/14511>.
- TOMASI, Michele, 2012: *L'arte del Trecento in Europa*, Torí, Einaudi.
- VALERO MOLINA, Joan, 2001: «L'etapa gironina de l'escultor Pere de Santjoan», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, 42, 221–236.
- VALERO MOLINA, Joan, 2008: «La situaci6n art6stica a Girona durant el primer quart del segle XV», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, 49, 567–593.
- VALERO MOLINA, Joan, 2020a: «La portalada de Santa Maria de Castelló d'Empúries i els seus artífexs», *Iannua Coeli. Portalades g6tiques a la Corona d'Arag6*, ed. Francesca Espa6ol, Joan Valero, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans–Amics de l'Art Romànic, 407–424.
- VALERO MOLINA, Joan, 2020b: «El projecte de la portalada major de la catedral de Barcelona. El mestre Carli i el seu entorn professional», *Iannua Coeli. Portalades g6tiques a la Corona d'Arag6*, ed. Francesca Espa6ol, Joan Valero, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans–Amics de l'Art Romànic, 217–258.

