

LA LOGE DE MER DE PERPIÑÁN Y SUS CONJUNTOS ESCULTÓRICOS¹

*PERPIGNAN'S «LOGE DE MER»
AND ITS SCULPTURAL COLLECTION*

TINA SABATER
Universitat de les Illes Balears

Resumen: Las esculturas de la Lonja de Perpiñán han sido objeto de un único estudio, específico aunque parcial, a pesar de su importancia en la trayectoria de maestros que trabajaron en otros lugares de la Corona de Aragón. El artículo trata este tema en atención a varios objetivos: identificar la iconografía de las piezas y precisar su filiación estilística, fijar la cronología de la decoración del edificio, averiguar la posible intervención de los maestros que trabajaron en la ciudad durante las dos primeras décadas del siglo XV, ofrecer datos que permitan valorar la calidad y significación de los conjuntos en el contexto. El estudio ofrece también antecedentes sobre el proceso de la construcción y propone una revisión de las interpretaciones vigentes sobre el paso de Guillem Sagrera por el Rosellón y la cronología de los trabajos que se le atribuyen.

Palabras clave: Escultura gótica; Arquitectura civil; Lonja; Rosellón; Perpiñán; Guillem Sagrera.

Abstract: The sculptures of the Perpignan's *Lonja* have been an object of an only study, specific but partial, in spite of their importance for the trajectory of their sculptors, most of them employed in other important places of the Crown of Aragon. This article deals with this topic, taking into account two basic objectives: to identify the iconography of the pieces and to specify their stylistic affiliation. Through this objectives we can fix the chronology of the decoration of the building, and also we can offer new information that allow to value the quality and significance of the architecture and sculpture in their context. The study also offers precedents on the process of construction of the *Lonja* and proposes a review of the customary interpretations on the activities of Master Guillem Sagrera in the Roussillon and the chronology of the works related to him.

Keywords: Gothic Sculpture; Civil Architecture; Rosellón; Perpignan; Guillem Sagrera.

SUMARIO

1. Estado de la cuestión e introducción a la problemática. 2. La llamada *façana petita*. 3. La fachada norte y la ampliación de 1540. 4. Conclusiones cronológicas. Propuestas acerca de maestros y talleres.

¹Este estudio se incluye en el marco del proyecto de investigación *Guillem Sagrera y la escultura arquitectónica del siglo XV* (HUM2005-04035), plan nacional I+D. Ministerio de Ciencia e Innovación, Dirección General de Programas y Transferencia de Conocimiento.

1. ESTADO DE LA CUESTIÓN E INTRODUCCIÓN A LA PROBLEMÁTICA

En la actualidad carecemos de estudios de conjunto sobre la decoración escultórica de la Lonja de Perpiñán (fig. 1), aunque recientemente se ha publicado una investigación específica sobre la escultura de la llamada *façana petita*². Esta primera aproximación necesita ser ampliada y en cierto modo corregida a la luz de los datos que surgen del estudio global, un trabajo complejo debido a la inexistencia de documentación acerca del proceso cronológico de la construcción y a la consecuente diversidad de interpretaciones que ha suscitado este hecho.

Tradicionalmente se ha considerado que las obras de la Loge de Mer comenzaron justo después del año 1397, fecha en la que el rey Martí autorizó la construcción de un edificio para el Consulado de Mar. No obstante, en esta última década han surgido propuestas que avanzan en unos años el inicio de las obras y retrasan su culminación hasta finales del segundo decenio del siglo XV. A este respecto, se destaca que en 1405 el rey autorizó al Consulado a destinar una parte considerable de sus recaudaciones a la obra del edificio, lo cual ha inducido a considerar que la construcción estaba aún poco avanzada³. Estas dos hipótesis sobre la exacta cronología del edificio medieval tienen, a su vez, directas consecuencias sobre la concepción del proceso constructivo. La primera conduce hacia una fábrica acabada en pocos años y, por lo tanto, unitaria, mientras que la segunda, al proponer una mayor dilatación temporal de las obras, admite que pudieran producirse cambios de proyecto, entre otros en la morfología de los vanos y en los elementos decorativos. En 1540 la antigua lonja se amplió en otras dos arcadas y se conectó con el preexistente *Hôtel de Ville*, como conmemora la inscripción situada entre la parte vieja y la nueva, así como la juntura existente en el muro.

Como es lógico, la diversa consideración sobre los aspectos cronológicos y constructivos del edificio afecta directamente a la valoración de sus conjuntos escultóricos. Es más, en este punto aumenta la complejidad del problema porque se introduce otro elemento de debate: la mayor o menor

²Tina SABATER, *Els conjunts escultòrics de la «Loge de Mer» de Perpinyà. La façana del carrer dels Mercaders*, en "Els amics al Pare Llompart. Miscel·lània in Honorem", Palma, Associació d'Amics del Museu de Mallorca, 2009, pp. 412-423.

³Para el estudio específico de la Lonja de Perpiñán, véase: Henry ARAGON, *Les monuments et les rues de Perpignan*, Perpignan, 1977 (1928); Guillem FORTEZA, *El cicle arquitectònic de les nostres llotges medievals (1934)*, en *Estudis sobre arquitectura i urbanisme* (G. FORTEZA), 2, Barcelona, 1984, pp. 76-99; Olivier POISSON, *Les édifices du pouvoir civil du Moyen Age à Perpignan: un rapide bilan patrimonial*, en *La Ville et les Pouvoirs*, "Actes du Colloque du Huitième Centenaire de la Charte de Perpignan" (L.A. ANDRIEU, R. SALA, dir.), Perpignan, 1997, pp. 91-98; Marie-Claude VALAISON, *La Loge de Mer de Perpignan une institution, un monument, un symbole*, en *La Lonja, un monument del II para el III milenio* (M. LARA ORTEGA coord.), Valencia, 2000, pp. 251-250; Eduard RIU BARRERA, *Les llotges i les altres architectures mercantils*, en *L'art gòtic a Catalunya. Arquitectura III* (E. RIU BARRERA coord.), Barcelona, 2003, pp. 209-218; Tina SABATER, *El contexto del gòtic civil mediterráneo*, en *La Lonja de Palma* (F. CLIMENT, coord.), Palma, 2003, pp. 41-56; Olivier POISSON, *Perpignan la méditerranéenne*, en *Perpignan une et plurielle* (R. SALA, M. ROS dir.), Perpignan, 2004, pp. 768-779.

fidelidad del anónimo autor del Retablo de la Trinidad en la representación de la *Loge de Mer*, tal como aparece pintada en la predela de una obra que se realizó en 1489 para la capilla del Consulado de Mar.

En relación al Retablo de la Trinidad, destaca el dibujo preciso de una estructura aparentemente cúbica de dos pisos, el superior con ventanales y la planta inferior abierta mediante cuatro arcadas —tal como era la Lonja a finales del siglo XV— en contraposición al lugar donde está ubicada, ya que aparece dibujada al borde del mar y ante un fondo portuario que ha sido unánimemente identificado con el de Cotlliure. Esta descontextualización espacial no es en realidad sorprendente si tenemos en cuenta que enlaza con los usos de la pintura flamenca y flamenquizante propia de la época a la que pertenece cronológica y estilísticamente el retablo, una corriente pictórica que combinaba la inspiración en la realidad con otros elementos para destacar el simbolismo del mensaje. Como ha sido sobradamente observado, la última pintura gótica no se planteó objetivos topográficos en la descripción de lugares y paisajes sino que se limitó a hacerlos reconocibles. En conclusión, si el pintor del Retablo de la Trinidad —fuese por decisión propia o siguiendo el deseo de los promotores— situó la Lonja en un espacio que no es el suyo, es factible plantear hasta qué punto fue preciso en la descripción de todos y cada uno de los elementos presentes en el edificio en 1489.

La cuestión sobre la mayor o menor fidelidad del edificio pintado respecto al modelo real ha conducido, explícita o implícitamente, a diversas hipótesis de trabajo. Para algunos estudiosos, aquello que no aparece en la Lonja pintada no existía en el siglo XV. Concretamente, Valaison explica la diferente morfología de los ventanales pintados respecto a los actuales a partir de su transformación durante la ampliación de 1540, fecha en la que, al parecer, se instaló la famosa nave-veleta que corona el edificio. Y también sugiere que la imagen de San Juan Bautista que está en la fachada de la calle de los Mercaderes fue colocada en fechas indeterminadas aunque posteriores a la época medieval, ya que no aparece en el retablo trinitario. De hecho se afirma, en publicaciones de tipo divulgativo, que los ventanales y conjuntos escultóricos pertenecen al siglo XVI. En cambio, otros autores (Poisson, Riu-Barrera) restan importancia a la fuente pictórica al recordar que en el dibujo de la planta baja la imagen no puede considerarse fidedigna, puesto que las arcadas de las dos fachadas medievales representadas se diseñaron con la misma morfología y ornamentación cuando en realidad son diversas. Efectivamente, el pintor optó por aquellas abocinadas y molduradas de la fachada que da a la actual plaza de la *Loge de Mer*, más trabajadas respecto a las sencillas arcadas apuntadas de la fachada de la calle de los Mercaderes. En consecuencia, no dan especial valor al retablo para fijar la cronología de los ventanales actuales y, cabe deducir, de los conjuntos escultóricos.

A lo largo del tiempo el edificio ha pasado por fuertes transformaciones en su interior a causa de las diferentes funciones que ha desempeñado, las cuales no incidieron de igual manera en la escultura de los exteriores, aunque obviamente deben ser tenidas en cuenta en aras de la precaución. La Lonja de Perpiñán, como es conocido, cambió de usos a partir del siglo XVIII. Cuando

fue convertida en teatro, en 1752, además de la alteración de interiores se construyó un coronamiento en balconada que recorría las fachadas, incluida la del Ayuntamiento anexo. También se adosó una construcción a la fachada menor (actual calle de los Mercaderes) que sirvió, sin embargo, para proteger las esculturas y especialmente el relieve de San Juan Bautista que, no siendo así, habría desaparecido con la Revolución. A partir de 1841, a raíz de la declaración del edificio como monumento histórico y su consecuente protección, se retiró la edificación yuxtapuesta, se llevó a cabo una intervención en la parte superior para sustituir la balconada por una balaustrada —de nuevo rehecha en 1910— y se restauraron los elementos exteriores. Fue entonces cuando se reconstruyeron las columnillas de algunos vanos así como las cardinas que decoran las arcadas de la fachada mayor que se habían destruido⁴. Estas actuaciones se evidencian visualmente a través de los materiales, un extremo que deberemos hacer extensivo a algunos elementos figurativos esculpidos en los ventanales y en las arcadas de la fachada mayor, aquella que registra las intervenciones más radicales.

El conjunto de factores que se han expuesto comporta que la investigación histórico artística sobre los conjuntos escultóricos de la Lonja de Perpiñán tenga un carácter aproximativo e interpretativo, en espera de que el análisis arqueológico y algún hallazgo documental, por lo demás improbable, confirmen o modifiquen las conclusiones.

En relación a la cronología de los conjuntos escultóricos, debemos valorar que, si bien la ornamentación de arcadas y ventanales se corresponde con los repertorios del tardogótico —lo cual, en sí mismo, dice poco— la escultura figurativa situada en los planos de imposta de los vanos y en las tracerías de los ventanales no es homogénea estilísticamente. En la fachada mayor, los tramos construidos en 1540 presentan imágenes de clara filiación renacentista en iconografía y forma, mientras que en las fachadas medievales predominan las figuras de carácter borgoñón. Esta evidencia corrobora que una parte importante de la decoración figurativa es anterior al siglo XVI. Por lo tanto, considero erróneo pensar que la totalidad de los conjuntos escultóricos son producto de la intervención realizada en 1540, aunque en el retablo trinitario únicamente se representen dos gárgolas y de modo acusadamente esquemático.

A partir de esta premisa, a mi criterio ha de descartarse que se llevase a cabo una transformación radical de los ventanales. Debemos tener en cuenta también, si consideramos la fuente pictórica del Retablo de la Trinidad, que la morfología de los vanos representados —de piedra y con dos travesaños, uno vertical y el otro en horizontal a un tercio de altura— si bien tenía tradición en Francia, como se deduce de los existentes en el Palacio de los Papas de Aviñón, está en realidad más de acuerdo con el gusto que se impuso en el siglo XVI. De hecho, es a mediados de este siglo cuando penetraron en

⁴Agradezco la información facilitada por Mr. Olivier Poisson.

ámbito mallorquín⁵. No tiene sentido pensar, por lo tanto, que en 1540 se realizó una unificación de vanos de la que resultó una decoración plenamente tardogótica, sino más bien que la ornamentación de los nuevos tramos se adaptó a aquella presente en las fachadas medievales.

Ahora bien, es de nuevo la propia escultura la que nos demuestra que hubo intervenciones en los ventanales, algunas a raíz de la ampliación del siglo XVI y otras, como se ha anunciado, a consecuencia de las restauraciones del siglo XIX. A partir de esta consideración, cabe asumir que el análisis de las piezas ha de hacerse de forma singular y específica.

2. LA LLAMADA FAÇANA PETITA

La fachada de la Lonja que abre a la actual calle de los Mercaderes, protegida durante mucho tiempo por la construcción adosada en el siglo XVIII, consta de una planta baja abierta en dos arcadas sin derrame, separadas por un pilar simple que presenta una faja esculpida, muy deteriorada, con motivos zoomórficos imbricados con los ornamentales. Empotrada en la enjuta de los arcos se encuentra la imagen de san Juan Bautista, patrón de la ciudad, en un marco ahora flordelisado que es fruto de una intervención posterior a 1659 que recortó el original con las cuatro barras (fig. 2). Durante las labores de restauración de la pieza, dirigidas por Poisson en la década de los ochenta, se hallaron trazas evidentes de esta transformación, además de algunos restos de la policromía original. En la planta noble, dos ventanales con tracerías de distinto dibujo (fig 3 y 4), ambas de gusto flamígero, aunque parece rehecha la correspondiente al vano situado en la izquierda según el punto de vista del espectador. Bajo los antepechos, escultura ornamental y figurativa, la cual se extiende a los arranques de los marcos moldurados en forma de ménsulas adosadas. Dos gárgolas coronan la fachada —ante la balaustrada del siglo XIX donde está instalada la famosa *girouette* de la *Loge de Mer*—, probablemente aquellas que el anónimo pintor del Retablo de la Trinidad representó de forma convencional en los ángulos del edificio pintado. Como es propio de la tipología, representan animales fantásticos alados que se proyectan hacia el exterior en composición compacta y con el máximo carácter expresionista. Estos rasgos son especialmente patentes en aquella situada en el ángulo por el estado de conservación que presenta la central, probablemente trasladada desde su emplazamiento originario —como corrobora el modo en que está encajada en el muro— al construirse el edificio que está adosado a la fachada.

La imagen de San Juan Bautista (fig. 2) resulta de la confluencia de dos tradiciones en el tratamiento de la plástica. A la propia del siglo XIV cabe adjudicar el tratamiento iconográfico del santo, presentado frontalmente con la túnica y el manto de piel, así como el arcaísmo y las proporciones con las que se ha trabajado el cuerpo. En cambio, el tratamiento espacial del manto,

⁵Gabriel LLOMPART, *La pintura medieval mallorquina. Su entorno cultural y su iconografía*, 4, Palma, 1977, 1, p. 209.

con el cual se crea un marco y un «lugar» para la imagen, así como la factura vigorosa de los rasgos, remite a los cambios realizados por los maestros del norte de Francia y del ámbito flamenco durante los últimos años del siglo XIV y en el entorno del 1400. Al respecto, cabe destacar la concentrada y profunda expresión, el convencional realismo y la precisión de detalles en los rasgos fisonómicos, y también el diseño de los cabellos, un tratamiento que se convertirá poco después en un estilema de la escultura borgoñona.

Por lo que concierne a las esculturas de los ventanales, los elementos zoomórficos de carácter fantástico y la cabeza entre motivos ornamentales que se encuentran en los antepechos se insertan plenamente en la tradición de la escultura perpiñanesa del siglo XIV, tal y como la conocemos a partir de los capiteles del interior de la iglesia conventual dominicana y de los que aún se conservan en el portal gótico de la derruida iglesia del Carmen. En cambio, las ménsulas figurativas responden al gusto del 1400.

En el ventanal izquierdo (fig. 3), la pieza en mejor estado de conservación permite identificar la imagen de San Bartolomé (fig. 3a) ataviado con un manto y con sus habituales atributos, el libro y la cimitarra; por lo tanto, es probable que la ménsula que se le opone, actualmente muy deteriorada, corresponda también a un apóstol. Desafortunadamente, el estado de conservación de la ménsula del plano de imposta impide la identificación, aunque por su posición entre los motivos ornamentales —donde se incluye la cabeza esculpida ya citada— tal vez no tuviese un sentido estrictamente figurativo. En el segundo ventanal (fig. 4), el grifo y el dragón mitológico del antepecho contrastan con las imágenes angélicas de las ménsulas superiores, ambas con la filacteria habitual en la representación. En cuanto a la labor escultórica, destaca la amplitud de formas en todas las piezas antropomórficas —conseguida con el tratamiento del volumen y de la indumentaria—, los rasgos fisonómicos acusados y el típico trabajo aplicado a los cabellos, ya comentado para el caso del san Juan Bautista. Dos imágenes resultan especialmente notorias en estos conjuntos: la ménsula con san Bartolomé, por la calidad de factura del manto, y uno de los ángeles situados en el ventanal de la derecha (fig. 4a), dada la expresividad obtenida mediante la posición de la cabeza y por la composición lateral de la figura, la cual comporta un mayor y mejor despliegue de la filacteria respecto a la segunda imagen angélica del mismo ventanal.

Las esculturas figurativas de la fachada pequeña de la Lonja de Perpiñán muestran una pluralidad de intervenciones. Concretamente, considero que el San Juan Bautista es obra de un primer maestro, que las ménsulas situadas a la derecha de ambos ventanales —san Bartolomé e imagen angélica— pueden adjudicarse a una misma mano, mientras que la segunda figura de ángel que he querido destacar en el comentario previo ha de atribuirse a una tercera intervención. No es factible pronunciarse sobre el taller que pudo asumir las imágenes restantes por el estado de conservación que presentan, ni tampoco en el caso de la escultura ornamental dado su carácter tradicional.

3. LA FACHADA NORTE Y LA AMPLIACIÓN DE 1540

La conocida como *façana gran* presenta mayores dificultades en la aproximación a su estudio, no sólo por la ampliación del siglo XVI y su repercusión en los conjuntos preexistentes, sino especialmente como consecuencia de las restauraciones del siglo XIX, las cuales afectaron curiosamente a los tramos más modernos aunque también comportaron, al parecer, reconstrucciones puntuales de piezas en los tramos medievales.

En relación a las intervenciones decimonónicas, se distinguen claramente los nuevos bloques utilizados en el muro a consecuencia del derribo de la balconada del siglo XVIII, y también se evidencia que se rehicieron las tracerías de los tres ventanales dobles situados en los tramos de época renacentista, no sólo por el material utilizado sino también porque las cabezas insertadas en la ornamentación responden al gusto de esta época. También dos de las cuatro gárgolas de esta fachada podrían ser reposiciones, concretamente las que se encuentran en el extremo de la construcción, en notorio y sospechoso mejor estado que las restantes. En cuanto a posibles modificaciones en la fachada medieval, parece reconstruida la imagen del can que se halla en el antepecho del ventanal correspondiente al segundo tramo, dada su apariencia y el distinto tono de la piedra en relación a las restantes esculturas de este conjunto.

La imaginería del siglo XVI se impone en las ménsulas de las arcadas de la planta baja, tanto en aquellas producto de la ampliación como en las correspondientes a la fachada medieval: en todas encontramos el repertorio zoomórfico propio de la época, así como la figura mitológica de la esfinge. También en el ventanal del segundo tramo construido en el siglo XV las restantes imágenes del antepecho —león y busto humano— están en correspondencia con el gusto y factura de las piezas ubicadas en los ventanales del XVI que pueden considerarse originales. Las esculturas de la fachada sur de la Casa Xanxo, edificio construido en 1507, han sido fundamentales en estas consideraciones, puesto que presentan una concepción de la decoración y también elementos concretos muy similares a algunos de los citados. En definitiva, concluimos que la ampliación del siglo XVI tuvo repercusiones en la escultura sita en la fachada mayor de la *Loge de Mer*, aunque se conservaron elementos preexistentes: la configuración de todos los vanos, el conjunto escultórico que ornamenta el ventanal del primer tramo medieval y algunas piezas del segundo.

La fachada norte de la Lonja medieval, a cuyo diseño se adecuaron los tramos producto de la ampliación, parece obra de un constructor distinto al que realizó la fachada oriental o pequeña, dada la configuración más elaborada de las arcadas, la mayor complejidad en los ventanales y por el hecho de que éstos, al estar abocinados, aparecen encajados en el muro con una técnica diversa. A diferencia de los ventanales rectangulares simples, los situados en la fachada mayor son dobles, cada uno de ellos con cierre en arco conopial y remate de florón. En su interior, una doble arcada apuntada

encierra sendos trilóbulos y ornamentación de caireles con remates vegetales; también es soporte de escultura figurativa, puesto que es constante la inclusión de una ménsula antropomórfica en el común plano de imposta. La decoración escultórica se extiende a los antepechos, bajo los cuales se encuentran tres imágenes adosadas entre ornamentación vegetal.

En el primer tramo, las esculturas del ventanal (fig. 5) forman un conjunto que es coherente en material, iconografía y forma con las imágenes de la fachada pequeña que se han descrito y analizado, puesto que reaparece aquí el dragón mitológico flanqueado por las imágenes de un profeta (fig. 5a) y un ángel (fig. 5b), éstas trabajadas según los cánones propios de la escultura borgoñona. No obstante el acuerdo estilístico, opino que estamos ante una fase algo más avanzada en la aplicación de las fórmulas, como se desprende del tratamiento de algunos elementos. Cabe destacar, concretamente, el mayor énfasis en las posturas replegadas y laterales que se observa en la figura del profeta, la representación del cabello con los típicos tirabuzones que ahora parecen agitados por el viento y la utilización espacial a la vez que decorativa de las alas en el motivo angélico. Estos rasgos se repiten en el ángel de cuerpo entero que se incorpora como ménsula en una de las tracerías del ventanal, en el que destaca especialmente el rico tratamiento de los pliegues del amplio ropaje, inusitado dada la posición de la imagen y su factura en general.

Piezas realizadas según el mismo gusto se encuentran en las ménsulas de las tracerías del segundo tramo (fig. 6). Puede identificarse la imagen de un profeta (fig. 6a) que aparece tocado y con filacteria en sus manos, representado en postura recogida, con las piernas cruzadas, imagen que destaca por la calidad en la articulación de volúmenes, por la naturalidad del gesto y, de nuevo, por el rico tratamiento de la indumentaria. En la segunda arcada del ventanal, aparece la imagen de un esclavo (fig. 6b), dado que aparece desnudo y con el torques alusivo, si bien el cabello sigue de nuevo las pautas de la escultura borgoñona más avanzada.

Por lo que se refiere a la realización de estas obras, destaca la mayor homogeneidad de ejecución en relación a los conjuntos de la fachada menor. No obstante, resaltan los particulares rasgos fisonómicos aplicados en el ángel sito bajo el antepecho del primer tramo y en la imagen del esclavo.

La corriente escultórica borgoñona define también una de las piezas ubicadas en los ventanales del siglo XVI, concretamente en el primer tramo y bajo el antepecho se reencuentra la típica figura del ángel, aunque el trabajo más esquemático de todos los elementos remite a la repetición de fórmulas propia de tiempos posteriores. Este tratamiento, general en la proyección de la escultura borgoñona fuera de su tiempo histórico, es otro nuevo dato que confirma la cronología anterior de las piezas y conjuntos escultóricos que se han analizado.

También las restantes gárgolas de esta fachada —una situada en la ampliación y la segunda en los tramos del siglo XV— se entienden a partir del ascendente medieval de la construcción. No es posible precisar si la pieza de la parte más antigua es la original o una reposición del siglo XVI, en todo caso, ambas están trabajadas según idénticos parámetros.

4. CONCLUSIONES CRONOLÓGICAS. PROPUESTAS ACERCA DE MAESTROS Y TALLERES

Los conjuntos escultóricos que aquí se defienden como originales del edificio del siglo XV anuncian, al igual que el trazado de ventanales y arcadas, una construcción en dos fases consecutivas. En atención a los datos conocidos y al análisis efectuado, la fachada que da a la calle de los Mercaderes correspondería a una primera etapa mientras que los vanos de los tramos medievales de la fachada norte se habrían construido y decorado en años sucesivos. En mi opinión, el marco cronológico a considerar abarcaría el período comprendido entre 1407/10 y 1420, ya que en 1405, como se ha dicho, las noticias escritas indican que el edificio de la Lonja aún estaba en pleno proceso constructivo⁶.

En relación a la posible autoría de los conjuntos, debemos recordar, por lo tanto, quienes fueron los canteros que trabajaron en Perpiñán durante estos años⁷.

En primer lugar, aparece documentado aunque por un breve período el picardo Pere de Santjoan, concretamente en Elna en 1404 y en Perpiñán en 1406⁸. Pere de Santjoan o Sant Johan era un lapiscida conocido en Mallorca por sus trabajos anteriores en el Portal del Mirador de la Seo y en la iglesia de San Miguel de Palma.

No sabemos con exactitud el año en que Guillem Sagrera se trasladó desde Mallorca al continente, aunque se ha sugerido una fecha cercana a 1405⁹ en atención a la posibilidad de que partiera acompañando o siguiendo los pasos de Pere de Santjoan, documentado en Girona en 1404. Según las fuentes escritas, se le documenta por primera vez en Perpiñán en septiembre de 1410, en un contrato conjunto con el normando Raully Vauter para realizar un púlpito de piedra para la iglesia de los franciscanos. Días después Sagrera era nombrado ejecutor testamentario de Joan Aymerich, albañil originario del condado de Urgell. En mayo de 1411, Vauter y Sagrera figuran como testimonios y fiadores en un asunto relacionado con su oficio, papel que ejercieron con un carpintero y con un tercer lapiscida llamado Jean de Lihó de Bruselas. Cabe destacar que en los últimos documentos citados figura como ciudadano de Mallorca; es más, en el referido a la ejecutoría testamentaria se especifica que sólo habita o permanece en Perpiñán. Es probable, por lo tanto,

⁶Suscribo fundamentalmente la interpretación de O. POISSON, *Les édifices du pouvoir civil du Moyen Âge à Perpignan*, pp. 95-96, quien propuso una construcción realizada durante las dos primeras décadas del siglo XV.

⁷La documentación fue extraída y publicada por vez primera por Pere PONSICH, *La Cathédrale de Saint Jean de Perpignan*, "Études Roussillonaises", III (1953) pp. 137-214. Véase también: Gabriel ALOMAR, *Guillem Sagrera y la arquitectura gótica del siglo XV*, Barcelona, 1970, pp. 85-114.

⁸Marcel DURLIAT, *Un artiste picard en Catalogne et Majorque, Pierre de Saint Jean*, en "Caravelle", I (1963), pp. 111-120.

⁹Marcel DURLIAT, *Le Portail du Mirador de la Cathédrale de Palma de Majorque*, "Pallas", IX (1969), pp. 245-255.

que en septiembre de 1410 su estancia en la ciudad fuese aún reciente. Como es sabido, entre abril y agosto de 1415 se trasladaba desde Perpiñán a Elna para dirigir la reparación y construcción del talud del campanario catedralicio, un dato interpretado por Ponsich¹⁰ como indicio de que ya ejercía como maestro de la fábrica de San Juan el Nuevo, papel en el que aparece en las consultas para la catedral de Girona de 1416. Las noticias documentales culminan en 1420, cuando por un acta de venta sabemos que se había casado y había adquirido la ciudadanía, ya que se le califica como albañil de la villa de Perpiñán.

Raully Vauter aparece citado en esta ciudad en relación a Guillem Sagrera y en otros documentos que abarcan el período 1410-1432. Por las noticias escritas sabemos que también se casó en la ciudad, que asumió entre 1424 y 1427 la construcción de las tres grandes arcadas del patio del *Palais des Corts* y que entre 1427 y 1430 fue protomaestro de la Catedral de Girona¹¹. Tras dejar Perpiñán, aparece trabajando en el claustro de la Catedral de Barcelona¹² y, como se desarrollará a continuación, en la *Seu Vella* de Lleida.

En cambio, según la información de que dispongo, no se conocen otros datos sobre el maestro oriundo de Bruselas, ni en el Rosellón ni tampoco en su lugar de origen.

En la escasa documentación conocida aparecen otros canteros o albañiles, como el catalán Joan Aymerich ya citado —de quien desconozco más referencias— y el maestro de obras valenciano Pere Torregrossa, presente en Perpiñán en 1411 aunque documentado este mismo año y hasta 1418 en Cataluña y Valencia¹³. Santjoan, Vauter y Sagrera fueron, por lo tanto, los artistas más destacados que trabajaron en Perpiñán en el período que nos ocupa, un hecho claro en el terreno de la escultura que debería hacerse extensible al de la arquitectura, aunque quede fuera del objetivo de este estudio. En ambas manifestaciones —recordemos que asumidas comúnmente por el mismo lapiscida— cabe destacar que Vauter y Sagrera trabajaron con el material que era usual en Perpiñán en el siglo XV, la piedra *de les Fonts*. Se cita concretamente este material como requisito de los franciscanos para obrar el púlpito que contrataron conjuntamente. También fue con esta piedra con la que se construyó el talud del campanario de Elna y, significativamente, los muros medievales de la Lonja¹⁴.

Descartado Pere de Santjoan como autor de las piezas más significativas, dado que según parece retornó a Gerona y, además, porque la producción

¹⁰P. PONSICH, *La Cathédrale de Saint Jean de Perpignan*, p. 145 y 197.

¹¹Pere DE PALOL SALELLAS, *Gerona monumental*, Madrid, 1955; G. ALOMAR, *Guillem Sagrera*, p. 90.

¹²Joan VALERO MOLINA, *Acotacions cronològiques i nous mestres a l'obra del claustre de la catedral*, "D'Art", 19 (1993), pp. 29-41.

¹³José SANCHÍS SIVERA, *La Catedral de Valencia*, Valencia, 1909, p. 302; Joan VALERO MOLINA, *L'escultura decorativa de la catedral de Barcelona*, en *L'art gòtic a Catalunya*, v. 3.2. Escultura II: *De la plenitud a les darreres influències foranes*, pp. 230-272.

¹⁴P. PONSICH, *La Cathédrale de Saint Jean de Perpignan*, pp. 162-163.

escultórica que se le documenta en Mallorca no le vincula de forma específica a los conjuntos escultóricos que se han analizado, cabe plantear los casos del normando Raully Vauter y del mallorquín Guillem Sagrera. Ambos trabajaron y se establecieron en Perpiñán durante largo tiempo y, por lo tanto, estimo que debemos admitir que tuvieron alguna participación en la obra más importante que se hacía en la ciudad durante estos años.

La identificación de Raully Vauter con el Rotllí Gualter que aparece desde 1432 a 1441 como maestro mayor de la Catedral de Lleida, donde asumió importantes trabajos de escultura¹⁵, permite conocer esta faceta de un artista que, a partir de la documentación conocida en Perpiñán, parecía desdibujado y de carácter secundario, aunque la obra hecha para el *Palau de les Corts* no conducía a esta apreciación. Las obras documentadas de la *Seu Vella* de Lleida son, concretamente, tres imágenes de apóstoles —Andrés, Jaime y Bartolomé— destinadas a la portada del claustro, el sepulcro del arcediano Berenguer de Baturell y el inicio de una nueva predela para el retablo mayor. A partir de estas obras, hechas durante los últimos años de su vida, se ha distinguido a un buen escultor del gótico internacional, capaz de realizar cabezas extremadamente expresivas en piezas que aún manifiestan el peso de las viejas fórmulas. Para este discurso, son especialmente destacables las imágenes de los apóstoles que conocemos a través de los fondos fotográficos, dado que fueron despedazadas en 1936. Significativamente, consta Joan Sagrera —primo de Guillem Sagrera y miembro de su taller— como ayudante de Gualter (o Vauter) mientras se realizaba la imagen de san Jaime, un hecho citado a menudo para plantear la relación del escultor con los Sagrera.

El análisis comparativo entre el san Jaime de la *Seu Vella* (fig. 7) y el san Juan Bautista de la primera fachada de la Lonja de Perpiñán (fig. 2), revela una clara homogeneidad en la concepción de la imagen. En ambas se utiliza un canon corto, el mismo diseño de piernas, pies y manos, un idéntico tratamiento de la cabeza, mediante la utilización de una serie de recursos —rostros alargados con pómulos altos, frentes arrugadas, cejas espesas y barbas abundantes— que enfatizan el componente expresivo. A las palabras de Ma. Rosa Terés, dedicadas a los apóstoles de Lleida, que asumo para el san Juan Bautista, añadamos el común tratamiento del cabello, también en relación a la figura de san Bartolomé de una de las ménsulas. Puede parecer banal advertir este rasgo de ejecución, por lo tanto, conviene recordar que no fue exactamente el mismo en las obras de los escultores de filiación borgoñona sino que fue evolucionando a través de los años. Como se ha dicho con anterioridad, la imagen del San Juan Bautista de la Lonja responde a los parámetros de inicios de siglo por su iconografía y tratamiento. En definitiva, anuncia lo que hizo Vauter en la etapa madura de su actividad.

¹⁵Gabriel ALONSO GARCÍA, *Los Maestros de la «Seu Vella de Lleida» y sus colaboradores*, Lérida, 1976; María Rosa TERÉS TOMÁS, *L'escultura del segle XV a la Seu Vella*, en "Congrés de la Seu Vella de Lleida. Actes", Lleida, 1991, pp. 215-223; Francesc FITÉ, *Els mestres d'obra en època medieval (segles XIII-XV)*, en *Seu Vella. L'esplendor retrobada*, Catálogo de la exposición, Lleida, 2003, pp. 51-66.

El planteamiento en el caso de Guillem Sagrera resulta más complejo por varias razones. En primer lugar, porque deberemos analizar más detenidamente aquello que conocemos de su paso por el Rosellón, así como las interpretaciones de la crítica histórica que vuelven a vincularle a Perpiñán en la década de los treinta o cuarenta, aún cuando esta supuesta estancia no está documentada y sabemos que residía en Mallorca de forma estable desde 1420. En otro orden de cosas, los conjuntos escultóricos de la Lonja de Palma —obra fundamental para conocer la aportación de Sagrera en este campo— obedecen a diferentes facturas por lo que, en la actualidad, tiende a reforzarse el papel del maestro como director del proyecto escultórico y, a su vez, el de los miembros de su taller como ejecutores de unas piezas que se supone eran obradas en ocasiones de forma colectiva. No obstante, la documentada escultura de San Pedro del Portal del Mirador y ciertas piezas de la Lonja que, por su calidad, se explican a partir de su intervención, representan un punto de partida sólido en este trabajo.

Según se deduce de los datos documentales, Sagrera debió asumir variados trabajos entre 1409/inicios de 1410 —período en que debió llegar a Perpiñán según la interpretación que se ha expuesto anteriormente— y 1415, fecha propuesta por Ponsich para fijar el inicio de su papel como maestro mayor de la futura catedral. Su primera formación tuvo que tener lugar en los años inmediatamente anteriores, puesto que en 1397 —cuando aparece por primera vez documentado en Mallorca— era sólo ayudante de su padre en la talla de piedra para el Portal del Mirador. Es muy posible, por lo tanto, que en esos años “vacíos” tuviese lugar aquel viaje por Francia con destino a Borgoña que siempre ha asumido la crítica unánimemente, aún sin certeza escrita, y no en los años posteriores —como se ha dicho— cuando su trabajo y establecimiento en el Rosellón debieran dificultarlo¹⁶. Desde 1415 hasta 1420 trabajaría en los proyectos del obispo Jerónimo de Ocón.

En 1415, se construía la capilla de San Benito en San Juan *el Vell*, en la que según se dice participó Sagrera, trabajo que debió combinar con la supervisión de las intervenciones en el campanario catedralicio de Elna. Un año después aparece calificado como maestro mayor de la futura catedral de San Juan el Nuevo, no obstante, sabemos que la obra en el cuerpo de naves estaba prácticamente paralizada desde mediados del siglo XIV. En cambio, se ha fijado la etapa de obispado de Galcerán Albert en Elna, y concretamente

¹⁶Estos trece años en la trayectoria de Sagrera, previos a su documentada etapa en Perpiñán, han sido objeto de atención recientemente para algunos investigadores. Es el caso de Joan DOMENGE MESQUIDA, *Guillem Sagrera, en Gli ultimi indipendenti. Architetti del gotico nel Mediterraneo tra XV e XVI secolo* (E. GAROFALO, M. ROSARIO NOBILE, a cura di), Palermo, 2007, pp. 59-93, así como el de Marià CARBONELL BUADES, *Sagreriàna Parva*, “Locus Amoenus”, 9 (2007-2008), pp. 61-78. Joan Domenge atrae la atención hacia la arquitectura del sur de Francia –Narbona, Aviñón– para explicar ciertas soluciones de la arquitectura sagreriana, concretamente las imbricaciones de nervios en muros y pilares. Marià Carbonell, en cambio, insiste en una primera estancia de Sagrera en Barcelona y en su conocimiento de los modelos de Arnau Bagués.

el período comprendido entre 1433 y 1447¹⁷, para la construcción de la sala capitular que se le atribuye, cuando Sgrera estaba ocupado en Mallorca como maestro de obras de la Catedral, con la construcción de la Lonja y otros trabajos de menor envergadura, entre los cuales la intervención en el claustro catedralicio de Barcelona¹⁸.

La lógica impele a considerar que fue entre 1415 y 1420 cuando Sgrera pudo asumir la construcción de la sala capitular. Ello justificaría la participación en las Consultas de Girona de 1416 y la calificación de maestro mayor de la fábrica de San Juan que recibe, puesto que indican alguna labor en este sentido más allá de la representativa. Conviene destacar que el espacio estaba ya delimitado por la cabecera catedralicia y por la galería del claustro funerario —ambas acabadas desde mediados del siglo XIV— y que tanto la propia estructura arquitectónica como el carácter de los relieves en las claves de bóveda avalan una cronología anterior a la que se está manejando. Al respecto, debe ser comparada la solución adoptada en Perpiñán —donde el muro y el pilar único recogen directamente los nervios de la cubierta— con las fórmulas constructivas de la Lonja de Palma, idénticas aunque aplicadas con mayor perfección, dificultad y grandiosidad, para comprender la sala capitular como un antecedente y no como un trabajo paralelo. Una primera aplicación, por lo tanto, de las soluciones arquitectónicas que Sgrera pudo conocer en ciudades tan cercanas a Perpiñán como son Narbona y Aviñón, según la propuesta de Joan Domenge¹⁹.

En relación a la escultura arquitectónica, las tres imágenes del Bautista sobre las barras catalanas (fig. 8) —aún cuando una de ellas se adecua a la iconografía acuñada en Champnol— son sin duda anteriores a las interpretaciones borgoñonas de las décadas de los treinta/cuarenta, a juzgar por la imagen del Bautista ubicado en el exterior de la Lonja de Palma, obra de Sgrera y su taller datada entre 1435 y 1446. Es más, dos de las tres claves de bóveda de la sala capitular pueden ser atribuidas al autor del relieve homónimo de la fachada menor de la Lonja de Perpiñán. Rauly Vauter, tan vinculado a Sgrera durante sus años en el Rosellón, a partir de 1432 consta trabajando en la Catedral de Lleida.

¹⁷P. PONSICH, *La Cathédrale de Saint Jean de Perpigna*, p. 205; G. ALOMAR, *Guillem Sgrera*, p. 110.

En ocasión de una aproximación biográfica a la figura de Sgrera y partiendo del estado de la cuestión, propuse la fecha de 1434 para la construcción o, cuando menos, el planteamiento arquitectónico de esta sala capitular, puesto que en 1433 y en 1435 Sgrera estaba en Palma, como también en la década de los cuarenta, cuando la documentación relativa a la Lonja y a otros trabajos en Mallorca parecen situarle de forma estable en la isla. Vid. Tina SABATER, *Guillem Sgrera, arquitecto y escultor*, en “La Lonja de Palma”, pp. 57-77.

Recordemos que se maneja este período al corresponder con la construcción del cuerpo de naves de la Catedral y con el cambio de plan que convirtió un proyecto de tres naves en una nave única. Se ha dicho que Sgrera fue el responsable de la nueva dirección emprendida, puesto que coincidió con Galcerán Albert cuando éste era obispo de la Catedral de Mallorca (1426-1429) y Sgrera maestro mayor. Este planteamiento, que suscribo, no implica un viaje o estancia en Perpiñán muy difícil de sostener documentalmente.

¹⁸J. VALERO, *Acotacions cronològiques i nous mestres a l'obra del claustre de la catedral*.

¹⁹Remito a la nota número 16.

Según las consideraciones que se han expuesto, la intervención de Sagrera en la Lonja de Perpiñán debería corresponderse fundamentalmente con el período comprendido entre 1409/1410 y 1415, lo que nos lleva de nuevo a la fachada pequeña y, en todo caso, a trabajos puntuales en la contigua.

Acerca de la probable intervención de Guillem Sagrera escultor en la primera fachada medieval, pienso que conduce hacia esta dirección una de las imágenes angélicas del ventanal derecho, concretamente aquella que ha sido destacada en el comentario previo (fig. 4a). Cabe advertir como se insinúa claramente el tipo de composición que, años después, se convertirá en un claro estilema de la escultura borgoñona en Mallorca por obra de Sagrera y su taller, también y significativamente, como desprende la vivacidad típica de sus mejores piezas. Pudo también asumir una parte concreta de la escultura ornamental, posiblemente la tracería de los ventanales como sugirió Poisson²⁰ (fig. 4), un trabajo en el que debía ser experto puesto que años después participó en la ornamentación de las arcadas del claustro de Barcelona. En el campo de la escultura figurativa no es posible pronunciarse con seguridad más allá de lo dicho.

Sin embargo, cabe preguntarse qué hizo Sagrera en el Rosellón para que se le nombrase maestro mayor de San Juan el Nuevo y se le encargasen otros trabajos de envergadura a partir de 1415. Naturalmente entramos aquí en el terreno especulativo, aunque no parece aventurado colegir que pudo deberse a su previo trabajo en la Lonja. En este caso, debe apuntarse la probabilidad de que participase activamente en la construcción y, concretamente, que asumiese la dirección de las obras de esta fachada menor.

La escultura conocida como “sagreriana”, aquella que sigue los cánones de la corriente borgoñona más avanzada en el tiempo, define el conjunto del primer tramo (fig. 5, 5a y 5b) de la fachada norte y algunas piezas del segundo, aquellas que se han identificado como tales en el comentario previo (fig. 6, 6a y 6b). De hecho, los rasgos que distinguen estas piezas, aunque aplicados con una mayor calidad de ejecución en general, recuerdan indudablemente los trabajos asumidos por Guillem Sagrera y su taller en Mallorca a partir de la década de los treinta. Genéricamente, remiten a obras de gusto borgoñón y supuestamente de similar cronología, como son las imágenes del retablo-jubé de la Colegiata de Daroca, comenzado hacia 1417. En relación al ángel que se incorpora como ménsula en una de las tracerías del ventanal del primer tramo, la propia inserción en este marco ornamental evoca de nuevo piezas similares sitas en la Capilla de los Corporales de Daroca y dirige la atención hacia las más esquemáticas figuras angélicas de las tracerías originales de la Lonja de Palma, realizadas a mediados del siglo XV²¹. En el vano correspondiente al segundo tramo, también la imagen del profeta recuerda, entre otros trabajos similares, el

²⁰O. POISSON, *Perpignan la méditerranéenne*, p. 777.

²¹Las tracerías de los ventanales de la fachada sur, que da al mar, fueron repuestas a finales del siglo XIX.

tratamiento que recibieron las piezas adosadas a modo de ménsulas en el interior de los ventanales de la Lonja de Palma. En definitiva, dado el cambio de plan y de director de obras en esta segunda fachada medieval de la Lonja de Perpiñán, así como los datos que se han expuesto con anterioridad, opino que la intervención de Sagrera se dio en el campo de la escultura, participando en la ejecución de las piezas que se han ido citando y, probablemente, asumiendo por sí mismo algunas imágenes. Al respecto, a mi criterio cabría considerar las representaciones de profetas (fig. 5a y 6a) y la del ángel del primer tramo (fig. 5b) —tan semejante ésta en detalles significativos a algunas de las magníficas claves de bóveda de la Lonja de Palma (fig. 9)— también como posibles puntos de partida en el trabajo del maestro.

Del análisis se desprende que la fábrica de la *Loge de Mer* representa una primera fase en la actividad de Sagrera como escultor y, con toda probabilidad, como maestro o director de obras. A su vez, configuró una parte muy significativa del bagaje artístico que adquirió durante su estancia en el Rosellón. En definitiva, y como apunte final, ha de destacarse como un hecho que Perpiñán se constituyó durante las dos primeras décadas del siglo XV en un núcleo de trabajadores de la piedra que aportaban y conocían nuevas propuestas para la escultura, las cuales transmitieron y desarrollaron en diversos lugares de la Corona de Aragón durante el resto de su trayectoria artística.

Fecha de recepción del artículo: mayo de 2009.

Fecha de aceptación y versión final: febrero 2010.

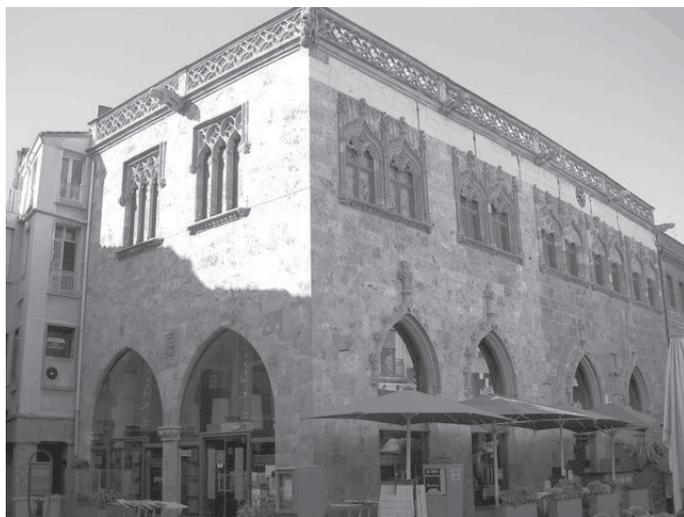


Fig. 1. *Loge de Mer* de Perpignan



Fig. 2. San Juan Bautista



Fig. 3. *Façana petita*. Ventanal



Fig. 3a. Detalle. Imagen de San Bartolomé



Fig. 4. *Façana petita*. Ventanal



Fig. 4a. Detalle. Imagen angélica



Fig. 5. Fachada norte. Ventanal del primer tramo



Fig. 5a. Detalle. Imagen de profeta



Fig. 5b. Detalle. Imagen angélica



Fig. 6. Fachada norte. Ventanal del segundo tramo



Fig. 6a. Detalle. Imagen de profeta



Fig. 6b. Detalle. Imagen de esclavo



Fig. 7. Escultura de San Jaime. Seu Vella de Lleida. Fotografia Arxiu Mas



Fig. 8. Sala capitular de la Catedral de Perpiñán.
Clave de bóveda con la imagen de San Juan Bautista



Fig. 9. Lonja de Palma. Clave de bóveda con imagen angélica

