

Treball de Final de Grau

Bloc: Art Medieval

L'ESCULTURA GÒTICA MALLORQUINA D'INFLUÈNCIA SAGRERIANA

LA DESCOBERTA D'UNES PECES INÈDITES

Gabriel Noguera Vich

NIUB: 16084316

Tutor

Joan Domenge i Mesquida



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

L'ESCUPTURA GÒTICA MALLORQUINA D'INFLUÈNCIA

SAGRERIANA. LA DESCOBERTA D'UNES PECES INÈDITES.

1	INTRODUCCIÓ	1
2	OBJECTIUS I METODOLOGIA	2
3	GUILLEM SAGRERA	3
	3.1 REPÀS HISTORIOGRÀFIC	3
	3.2 FORMACIÓ.....	6
	3.3 ETAPA ROSSELLONESA.....	7
	3.4 ETAPA MALLORQUINA.....	8
	3.4.1 LA CATEDRAL DE MALLORCA.....	9
	3.4.2 LA LLOTJA DE MERCADERS DE LA CIUTAT DE MALLORCA.....	11
	3.5 ETAPA NAPOLITANA.....	17
	3.6 CONCLUSIONS.....	18
4	LES PECES INÈDITES DE PORRERES; POSSIBLES FRAGMENTES D'UNA CREU DE TERME.....	20
5	LES CREUS DE TERME	22
	5.1 LA TIPOLOGIA DE LES CREUS DE TERME A MALLORCA.....	22
	5.2 LES CREUS DE TERME A PORRERES.....	24
	5.3 CONCLUSIONS.....	26
6	CONTEXTUALITZACIÓ ESTILÍSTICA	28
	6.1 OBRES DOCUMENTADES DE L'OBRA D'OBRA D'OBRA D'OBRA DE GUILLEM SAGRERA.....	28
	6.1.1 CREU DE SANTA CATALINA	28
	6.1.2 CAPELLA DE LA PASSIÓ A SANT MIQUEL DE FELANITX.....	29
	6.1.3 CAPELLA DE NOSTRA DONA DE GRÀCIA.....	30
	6.2. ESCULTORS VINCULATS A L'ÒRBITA SAGRERIANA.....	31
	6.2.1 JOAN SAGRERA.....	31
	6.2.2 FRANCESC SAGRERA.....	32
	6.2.3 ELS VILASCAR.....	33
	6.2.4 PERE AUTOR.....	34
	6.2.5 HUGUET BARXA.....	35
	6.3 ALTRES OBRES ADSCRITES A L'ÒRBITA SAGRERIANA / BORGONYONA.....	38
	6.4 CONCLUSIONS.....	40

7	PORRERES A FINALS DEL SEGLE XIX; UNA HIPÒTESI SOBRE LES CIRCUMSTÀNCIES QUÈ HAN PERMÈS LA CONSERVACIÓ DE LES PECES DE PORRERES	42
8	VALORACIÓ FINAL I CONCLUSIONS	45
9	BIBLIOGRAFIA.....	46

1 Introducció:

En unes de les estances auxiliars de l'església parroquial de Porreres, un edifici construït al segle XVIII, s'hi troben totalment descontextualitzats dos fragments d'escultura gòtica que podem afirmar que en el seu origen pertanyien a un mateix conjunt, actualment fragmentat, i incorporats a un mur.

Per les seves característiques estilístiques aquests fragments presenten clares mostres d'influència borgonyona, fet que inevitablement ens porta a pensar en l'entorn de Guillem Sagrera, introductor d'aquest corrent a l'illa de Mallorca.

Guillem Sagrera, fou sens dubte, el mestre d'obres més capacitat la Mallorca del començament del segle XV i el responsable d'introduir-hi el corrent borgonyó en seu vessant més sluterià. Fou mestre d'obres de la Seu i va traçar i dirigir el projecte de la Llotja de Mercaders, un edifici *ex novo* en el qual va tenir la possibilitat poc usual a l'època de dirigir tot el projecte des del seu encàrrec i gairebé fins a la seva finalització (que a causa del plet en què es va haver d'enfrontar amb el Col·legi de Mercaders va quedar en mans dels seus homes de confiança).¹

Avui dia, el resultat final de la Llotja de mercaders de Ciutat de Mallorca encara impressiona, tant per la concepció espacial de la seva arquitectura com per la qualitat de l'escultura. En aquest projecte, el mestre Guillem Sagrera va arribar a una de les cotes de qualitat més elevades del gòtic català. Aquesta gran empresa va requerir la coordinació complexa de diferents mestres i tallers que van treballar sota el mestratge de Guillem Sagrera. La coordinació d'aquest equip va facilitar que el nou corrent que Sagrera havia importat a l'illa des de la Borgonya és difongués entre els seus integrants que van assimilar-lo en diferents graus.

Ja fos perquè van treballar l'òrbita de Guillem Sagrera o perquè van prendre les seves obres com a model, podem afirmar que va sorgir un grup d'artistes "sagrerians" i les escultures de la Llotja i del Portal del Mirador van esdevenir el seu model i referent constant. La producció d'obres d'aquest estil es va dilatar fins als inicis del segle següent amb l'arribada dels models renaixentistes que van suplantat poc a poc els models gòtics. Per tal de situar dintre del seu context la troballa que presentem aquí, caldrà estudiar el vessant escultòric de Guillem Sagrera, així com el grup d'artistes sagrerians que van difondre els models borgonyons a l'illa de Mallorca.

¹ El plet ha estat revisat recentment a CARBONELL I BUADES, Marià. "Sagreriana Parva", *Locus Amoenus*, 9, 2007-2008, p. 62-78. i a MANOTE CLIVILLES, Maria Rosa. "El plet de la Llotja de Palma entre Guillem Sagrera i el Col·legi de Mercaders", *Retotabulum*, 12, 2014, p. 1-116.

2 Objectius i metodologia

L'objectiu d'aquest treball serà posar en valor les peces descobertes a Porreres i contextualitzar-les amb la resta de l'escultura sagreriana conservada per tal de crear un marc estilístic que ens permeti valorar-les.

Per poder dur a terme aquest exercici serà indispensable aprofundir en la figura de Guillem Sagrera; tot i que la nostra atenció recaurà, sobretot, en aquella bibliografia que tracta el seu vessant d'escultor, no obviarem altres aspectes de la seva personalitat artística com els d'arquitecte i empresari, ja que tots són constituents d'un mateix individu i no s'expliquen els uns sense els altres. Assumint que Guillem Sagrera va ser l'introduïdor de les influències sluterianes en l'escultura mallorquina, el seu estudi permetrà identificar quins models i tipologies va implantar i com aquests es veuen reflectits en els artistes que el segueixen. L'estudi del seu obrador també ens permetrà descobrir aquells noms que s'hi vinculen i aquelles obres que s'hi relacionen.

Una segona part del treball consistirà a presentar les peces inèdites trobades a Porreres, fent una valoració estilística i tipològica. Això ens conduirà, per un costat, a fer un breu repàs de la història de les creus de terme i la seva presència en el seu entorn més immediat per acabar valorant si els nostres fragments formen part d'una creu de terme i quina és la rellevància dels mateixos dintre del conjunt de creus de terme conservades.

Una tercera part del present treball consistirà en definir mitjançant l'anàlisi estilístic la cultura figurativa de les peces localitzades. Partint de la nòmina d'artistes sagrerians i les obres que se'ls adscriuen arribarem a aquelles peces que la bibliografia ha relacionat amb el seu entorn tot i que no hagin entrat en cap joc d'atribucions. En aquest apartat, la utilització de la fotografia com a document permetrà fer comparacions estilístiques i establir relacions entre les obres de Sagrera i les obres sagrerianes i, després, entre les mateixes obres sagrerianes i les peces descobertes.

Tot això amb intenció de posar en comú informació que permeti relacionar diferents aspectes del fenomen sagrerianà, per tal de contextualitzar les peces descobertes i facilitar la seva valoració en futures recerques.

3 Guillem Sagrera

3.1 Repàs historiogràfic

Com ja s'ha esmentat, per comprendre el sentit i la importància de les peces que ens ocupen primer cal entendre la figura de Guillem Sagrera, considerat una de les personalitats artístiques més rellevants de Mallorca i de tota la corona d'Aragó.

La seva obra escultòrica pren l'escultura borgonyona com a model i, en concret, la figura de Claus Sluter, el gran referent de Guillem Sagrera. Pel que fa a l'arquitectura, va ser capaç de sintetitzar la tradició anterior creant edificis amb una magnífica concepció espacial que supera la tradició anterior. Els millors exemples de la seva arquitectura, la Llotja de Mercaders i la *Sala dei Baroni* al Castell Nou de Nàpols, presenten una proporcionalitat, simplicitat i monumentalitat que s'acosta a l'estètica "renaixentista" sense abandonar el llenguatge gòtic.

La magnificència de Guillem Sagrera ha cridat l'atenció de viatgers, intel·lectuals i acadèmics; L'arxiduc Lluís Salvador, Jeroni Berard o Antoni Furió han comentat la seva obra. Un dels textos més destacats és la *Carta histórico-artística de la Lonja de Mallorca*, redactada per Jovellanos l'any 1835, que s'ha considerat un punt d'inflexió en la historiografia, ja que és el primer text que aborda el tema des del punt de vista històric-artístic.² Com bé apunta Domenge, Jovellanos suposa un trencament amb el neoclassicisme, un gir cap a un romanticisme que permet l'apreciació estètica i religiosa del gòtic que culminarà amb l'admiració profunda cap a aquest tipus d'art durant la segona meitat del segle XIX.³ De fet, sense aquest canvi de mentalitat no s'entendria l'apreciació que va portar a la restauració vuitcentista de la Llotja, abordada recentment per Enric Dilmé i que ha portat a conclusions interessants sobre la modernitat dels criteris que s'hi van aplicar.⁴

També cal esmentar Piferrer i Quadrado a *Islas Baleares. Recuerdos y bellezas de España* com un dels altres grans punts de partida, ja que presenten aportacions primerenques interessants i dades documentals que han estat indispensables per a la recerca sobre Sagrera.

En aquest repàs sobre la historiografia sagreriana, es pretén parlar especialment dels textos que valoren el seu vessant com a escultor i sobretot a aquells que ho fan des de la disciplina de la

2 JOVELLANOS, Gaspar Melchor. *Obras de Gaspar Melchor de Jovellanos Relativas a la Isla de Mallorca*, Palma, Imprempta Gelabert, 1889.

3 DOMENGE I MESQUIDA, Joan. "Guillem Sagrera, Alcance y lagunas de la historiografía sagreriana", *Una arquitectura gòtica mediterrànea*, Vol II, Generalitat Valenciana, 2003, p. 19.

4 DILMÉ BEJARANO, Enric. *La restauració històrica de la Llotja de Palma de Mallorca. (1866-1905). Lliçons d'una intervenció vuitcentista*, Directors: J. Domenge i Mesquida i J. L. González Moreno Navarro, Universitat Politècnica de Catalunya Escola tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, Departament de Construccions Arquitectòniques I, Programa de Construcció, Restauració i Rehabilitació Arquitectònica, UPC, 2013, p. 20.

història de l'art. Cal referir-se de forma obligatòria a l'historiador de l'art estatunidenc Harold E. Wethey, que va dedicar un article a Guillem Sagrera centrat en la seva faceta com a escultor el 1934.⁵ Malgrat la interrupció de la seva recerca, mai represa, degut a l'esclat de la Guerra Civil, aquest text ha esdevingut un referent i hi veiem com fa una divisió tripartida de l'obra de Sagrera basada en La Porta del Mirador, la Llotja i el Castell Nou de Nàpols, les seves tres grans obres. Tot i ignorar l'estada de Sagrera al Rosselló, Wethey parla d'una estada de Sagrera a la Borgonya: «The question is how Sagrera acquired his familiarity with the Burgundian style between 1422 and approximately 1435».⁶ A més, Wethey també recull per primer cop algunes de les obres que seran tractades com a sagrerianes: obres fetes per deixebles, seguidors i imitadors del cercle de Guillem Sagrera, com ara les quatre mènsules amb els evangelistes conservades en el Museu Diocesà de Mallorca. D'aquesta manera obre una línia d'investigació sobre l'entorn sagrerianà necessària per a entendre les obres que ens atenyen.

Una altra fita en l'estudi de Sagrera i els sagrerians serà l'article de l'arquitecte Gabriel Alomar *Los discipulos de Guillermo Sagrera en Mallorca Napoles y Sicilia*, publicat el 1963, que sistematitza tota la informació recollida fins aleshores i que després amplia en la publicació *Guillem Sagrera* al 1970. Tot i estar enfocada principalment en l'arquitectura, aquesta obra dedica apartats exclusivament a l'escultura, als quals també ens hi haurem de referir. Alomar segueix amb la divisió tripartida que fa Wethey de l'obra de Sagrera, iniciant el seu volum amb una bella llicència literària en què compara la vida i producció de Sagrera amb les obres de teatre antic i que voldria citar: «La vida artística del arquitecto y escultor Guillem, Guillerme o Guillermo Sagrera, como las obras del teatro antiguo, se desarrolla en tres actos, en los que se manifiestan las unidades clásicas; unidad de tiempo, unidad de lugar, unidad de acción. Las tres etapas de su actividad, la del Rossellón, la de Mallorca y la de Nápoles, en cada una de las cuales ha creado mas o menos una obra capital -San Juan el Nuevo, la Lonja, y el Castel Nuovo – componen los actos del drama».⁷ Després d'exposar el periple vital de Sagrera, Alomar també fa referència als descendents de Guillem Sagrera i als picapedrers que formaven part del seu cercle.

Joana Maria Palou amb el seu llibre biogràfic *Guillem Sagrera*, 1983 també va utilitzar una divisió basada en les diferents estades a Perpinyà, Mallorca i Nàpols, seguint la línia de caire biogràfic començada per Wethey i Alomar.⁸

5 H. WETHEY, Harold E. "Guillermo Sagrera", *The Art Bulletin*, Vol XXI, nº I, 1934, p. 44-60.

6 Ibidem, p. 57.

7 ALOMAR ESTEVE, Gabriel. *Guillem Sagrera*, Barcelona, Bulme, 1970, p. 5.

8 PALOU I SAMPOL, Joana Maria. *Guillem Sagrera*, Palma, Ajuntament de Palma, 1985.

També resulta rellevant la figura de Gabriel Llopart per les seves aportacions sobre el cercle sagrerianà en articles dedicats a la figura d'Huguet Barxa, a l'aportació de noves dades documentals i per les seves destacades propostes d'atribució. També devem a Llopart l'indispensable *Sagreriana Minora*, 1983, on fa un recull de les dades aportades fins aleshores sobre Sagrera i en presenta de noves.⁹

Maria Rosa Manote en la seva tesi doctoral *L'escultura gòtica Catalana a la primera meitat del segle XV a la Corona d'Aragó. Pere Joan i Guillem Sagrera* va abordar el tema de Guillem Sagrera i els sagrerians amb profunditat, ampliant enormement el catàleg d'obres sagrerianes.¹⁰ En el seu article conjunt amb Palou a *L'art gòtic a Catalunya, 1998-1999*, dedicat a Guillem Sagrera també tracten el tema que ens interessa. Els treballs de Palou i Manote són igualment significatius pel que fa a l'aportació de nous exemples d'escultura sagreriana i noves mirades vers les atribucions fetes fins al moment.¹¹

En aquest breu repàs historiogràfic també cal afegir altres aportacions més recents com la de Joan Domenge amb *Guillem Sagrera, alcance y laguna de la historiografia sagreriana*, 2003, que fa una reflexió en clau historiogràfica de les diferents òptiques amb què s'ha abordat el mestre.¹² O les revisions del plet entre Guillem Sagrera i el Col·legi de Mercaders fetes en els ja esmentats articles de Marià Carbonell i Maria Rosa Manote.¹³

En els següents apartats, seguint la divisió proposada, passarem a analitzar el periple vital de Guillem Sagrera, cosa que ens servirà de pretext per analitzar les seves obres escultòriques, naturalment l'apartat més desenvolupat serà el dedicat a Mallorca, on el mestre viu la seva plenitud artística i on conservem un nombre més elevat d'obres escultòriques documentades i/o que li són atribuïdes, a part de ser l'apartat que més ens interessa pel fet que seran aquests els treballs escultòrics que influiran en els escultors illencs. Tot i això, l'etapa anterior serà estudiada per entendre els orígens i la formació del seu estil i l'etapa final a Nàpols ens permetrà tancar la seva trajectòria i entendre la seva obra com a conjunt.

9 LLOPART MORAGUES, Gabriel. "Sagreriana Minora.", *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 39, 1983, p. 407-434.

10 MANOTE CLIVILLES, Maria Rosa. *L'escultura gòtica Catalana a la primera meitat del segle XV a la Corona d'Aragó. Pere Joan i Guillem Sagrera*. Dir. Eduard Carbonell, Universitat de Barcelona, 1996.

11 MANOTE CLIVILLES, Maria Rosa i PALOU I SAMPOL, Joana Maria. "L'escultura gòtica Mallorquina" a *Mallorca Gòtica*, Departament de Publicacions del MNAC i Servei de Cultura de la CECiE, 1998-1999, p. 51-74.

12 J. DOMENGE, "Guillem Sagrera...", 2003.

13 M. CARBONELL, "Sagreriana...", 2007-2008 i M^a R. MANOTE, "El plet...", 2014.

3.2 Formació

És de mutu acord que Guillem Sagrera és originari de Felanitx, on el nom de la seva estirp hi està registrat des del segle XIII. Felanitx era un poble eminentment rural, tot i que també era proper a diverses mines pedreres d'extracció de pedra, com ara Cala Sa Nau, on es troben les pedreres que foren explotades pels Sagrera per extreure la preuada pedra de Santanyí, una de les pedres de més qualitat que es poden trobar a l'illa i la preferida per l'arquitecte, que la va utilitzar en el Portal del Mirador, la Llotja de Mercaders i fins i tot la va fer transportar per a l'edificació del Castell Nou de Nàpols.

El 1397 Guillem Sagrera apareix documentat al costat del seu pare Antoni Sagrera i un cosí, Miquel Sagrera, tallant pedra per al Portal del Mirador de la Seu de Ciutat de Mallorca. El fet que el jove Guillem s'estigués formant extraient pedra per a una de les obres més importants que es portaven a terme en aquell moment no s'ha de menystenir i és de suposar que la presència de familiars en el negoci va facilitar la promoció del jove amb aptituds.¹⁴

En aquells moments Pere Morei havia estat dirigint les obres del Portal del Mirador. Morei, tot i ser d'origen mallorquí s'havia format prop de la cort papal d'Avinyó.¹⁵ De nou a Mallorca, Morei va treballar amb l'estil gòtic realitzant obres de qualitat regular. Amb ell hi va treballar Joan de Valencines, d'origen francès, que va portar una renovació en relació als treballs realitzats fins al moment, tot i que tots els autors coincideixen que era un escultor limitat i les seves escultures així ho proven. Es coneix també el nom d'Enric Alemany, registrat com l'autor dels motius decoratius no figuratius de la porta i de Pere de Santjoan, d'origen picard, que tot i ser un escultor refinat era aliè a les novetats del moment; un bon exemple del seu treball és la façana de la parròquia de Sant Miquel de Palma.¹⁶

Així doncs Guillem Sagrera es va formar en contacte amb aquest grup d'artistes vinculats a focus artístics de fora de l'illa, tot i que les seves obres fossin de caire més provincià, de ben segur que van influir al jove. En aquest sentit, Manote proposa que va ser gràcies al contacte amb Pere de Santjoan que Sagrera va sortir de l'illa cap al Rosselló un cop es va acabar aquesta primera fase de l'obra del Portal del Mirador.¹⁷

14 M^a. R. MANOTE, *L'escultura...*, 1996, p. 348.

15 DURLIAT, Marcel. "Le portail du Mirador de la cathédrale de Palma de Majorque", *Pallas. Anales de la Faculté des Lettres de Toulouse*, XI, Tolosa de Llenguadoc, 1960, p. 251.

16 DURLIAT, Marcel. "Un artiste picard en Catalogne, et a Majorque: Pierre de Saint-Jean", separata de *Caravelle*, I, Tortosa de Llenguadoc, 1963, p. 111-120.

17 M^a. R. MANOTE, *L'escultura...*, 1996, p. 375.

3.3 Etapa Rossellonesa

Segons Manote i Palou, Sagrera va anar a Perpinyà cap al 1404 un cop acabada la primera fase de la construcció del portal del mirador. Aquesta data és coincident amb la partida del picard Pere de Santjoan amb qui probablement va sortir de l'illa.¹⁸ A Perpinyà, Sagrera va contreure matrimoni amb la seva primera muller Jaumina Tura i va tenir els seus primers tres fills, entre els quals cal destacar Francesc Sagrera, prevere, arquitecte i escultor, el qual ha deixat obres a Mallorca com el treball escultòric del portal de l'Almoina de la Seu o el sepulcre del beat Ramon Llull a l'església del convent de Sant Francesc a Ciutat de Mallorca.

El 1410 Guillem Sagrera va contractar una trona no conservada amb Rotllí Gautier. Sembla que en aquest període Sagrera es començà a consolidar professionalment. El 1415 se li encarrega un talús per a reforçar el campanar d'Elna. Posteriorment esdevé mestre d'obres de Sant Joan el Nou de Perpinyà i el 1416 és cridat per a participar al cèlebre congrés d'arquitectes convocat per la catedral de Girona per tal de decidir la continuació de les obres de la catedral en una o tres naus. El fet que fos cridat per a participar en aquest congrés implica que la fama de Guillem Sagrera ja estava consolidada i la seva opinió com a mestre d'obres de Sant Joan el Nou era valorada. L'experiència a Girona a nivell personal i formatiu degué ser molt enriquidora, ja que Sagrera va tenir l'oportunitat de relacionar-se amb arquitectes de distintes procedències i debatre sobre la continuació de les obres. Guillem Sagrera es va decantar per l'opció que va acabar essent escollida: optar per continuar l'obra amb una sola nau reduiria l'ús de la pedra i crearia un espai més noble.¹⁹ Aquest posicionament ens mostra com Sagrera s'havia decantat cap a la concepció d'un espai unitari, diàfan i de grans proporcions que retrobarem en totes les seves arquitectures.

En aquest període se li atribueix la capella de Sant Benet (1429-25), on s'hi conserva l'única obra escultòrica que se li ha atribuït del període rossellonès; es tracta de la clau de volta amb l'escut heràldic de Jeroni d'Ocon, bisbe d'Elna, que no resulta gaire significativa. El 1433 se li atribueix la decisió del canvi de forma de Sant Joan el Nou i l'erecció de la seva sala capitular, la qual ha estat reconeguda com la primera obra en què Sagrera desenvolupa la solució de fer que els nervis de la volta de creueria siguin absorbits pel mur i els pilars sense cap element de transició mitjançant el treball refinat d'estereotomia que caracteritza tota la seva producció.^{20 21}

18 M^a. R. MANOTE, *L'escultura...*, 1996, p. 358.

19 FREIXAS CAMPS, Pere. "La catedral de Girona", *Arquitectura I*, (L'art gòtic a Catalunya, II), Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2002, p. 310.

20 M^a. R. MANOTE, *L'escultura...*, 1996, p. 375-384.

21 POISSON, Olivier. "La cathédrale de Perpignan et son "changement de forme" de 1433", *Études Roussillonaises*, XIX, 2002, p. 59-57.

Com apunten Palou i Manote, Sagrera s'estableix a Mallorca el 1420, data anterior a l'erecció de la sagristia de Sant Joan el Nou. Per justificar-ne la seva autoria apunten el fet que això seria una primera mostra de la capacitat empresarial de Sagrera per projectar diferents obres simultànies i dur-les a terme mitjançant una xarxa professional de familiars i homes de confiança capaços de gestionar el desenvolupament dels seus projectes.²²

En definitiva, podem afirmar que l'estada de prop de 15 anys que Sagrera va fer en terres rosselloneses li va permetre desenvolupar-se a nivell professional, es va formar com a arquitecte i va adquirir les capacitats de coordinar projectes complexos que utilitzaria en la seva etapa de maduresa a Mallorca. També va desenvolupar la seva pròpia visió de l'arquitectura, com demostra el paper que va exercir a Girona o la solució utilitzada a Sant Joan el Nou. El fet de trobar-se en una zona artísticament molt activa li va permetre establir contactes amb diferents arquitectes i probablement de viatjar. Molts dels estudiosos que l'han tractat coincideixen que va ser en aquesta etapa en què Sagrera va viatjar per diferents territoris de França i cap a Flandes, entrant en contacte amb focus artístics com la cort de Borgonya on va poder observar els treballs de Claus Sluter a la cartoixa de Champmol a Dijon. Tot i que aquest viatge no s'ha documentat, s'assumeix que el va realitzar, ja que d'altra manera no s'explicaria la seva posterior producció escultòrica estretament vinculada a l'obra de Claus Sluter, especialment amb el pou de Moisès.²³

3.4 Etapa Mallorquina

L'etapa mallorquina de Guillem Sagrera s'inicià amb el seu trasllat a la ciutat de Mallorca el 1420, quan va ser cridat pel capítol de la Seu per exercir com a mestre major fins que parteix a Nàpols el 1447 per fugir de la seva situació econòmica i a la recerca de nous encàrrecs sota la protecció reial.²⁴

La rellevància d'aquesta etapa rau en el fet que Guillem Sagrera arriba a la seva plenitud artística tant en la seva faceta d'escultor com d'arquitecte, arribant a una de les cotes més altes en l'art de la pedra català. Les obres fetes en aquest període esdevindran models per als escultors i arquitectes que el succeiran i seran admirades per viatgers i, posteriorment, esdevindran el punt de partida per a la recerca sobre l'escultura sagreriana.

Com ja havia apuntat en el període rossellonès, en aquest moment Sagrera fa ús del gran ventall de possibilitats que li ofereix actuar com a arquitecte-empresari: en arribar a Mallorca se serveix d'una

22 M^a. R. MANOTE i J. M^a PALOU, "Guillem Sagrera...", 1998-1999, p. 95.

23 Fins i tot Wetthey que desconeixia l'estada de Guillem Sagrera al Rosselló va afirmar que aquest viatge s'havia d'haver produït.

24 M^a. R. MANOTE i J. M^a PALOU. "Guillem Sagrera...", 1998-1999, p. 96.

xarxa d'homes de confiança, familiars, esclaus, tallers afiliats i d'altres subcontractats que li permeten controlar diverses pedreres i monopolitzar els encàrrecs més importants del moment, com ara l'obra de la Seu, la de la Llotja dels mercaders i diversos encàrrecs per a la Universitat i particulars. Tot i això, la gestió d'aquesta xarxa de treballadors de la pedra esdevindrà impossible amb les condicions desavantajoses del contracte que firmarà amb el Col·legi de Mercaders, que portaran Guillem Sagrera a la ruïna i forçaran la seva partida cap a Nàpols, incentivada també per la protecció reial i la possibilitat de participar en les obres del Castell Nou de Nàpols, ja que a Mallorca no hi havia perspectives de noves construccions d'envergadura.

3.4.1 La Catedral de Mallorca.

Durant la seva estada com a mestre major de la Seu, Guillem Sagrera es va encarregar d'alçar el quart tram de la nau septentrional finalitzat el 1430. Posteriorment, s'apunta que va poder alçar el corresponent tram de la nau central i un tram de volta esbiaixada que la connecta amb la sala capitular coneguda com la sagristia dels vermells.²⁵ El 1441, el tenim documentat treballant a l'antiga capella de Sant Guillem per a la qual va realitzar una pica d'aigua beneïda i els treballs en pedra dels finestrals. Actualment la capella ha estat completament alterada i no conservem cap vestigi de la intervenció de Sagrera.²⁶

Tot i això, pel que fa a l'estudi del seu vessant com a escultor, el que més ens interessa són els seus treballs al portal del Mirador. Quan Sagrera va partir de Mallorca vers el 1404, el portal del Mirador devia haver quedat enllestit pel que fa a la seva estructura i la major part de l'escultura, tant la decorativa com la figurativa, però mancava omplir les fornícules que hi ha a sengles costats del portal amb un apostolat que faria joc amb la figura de la verge del mainell de la mateixa mida i que quedaria al centre. Tot i això, només es van arribar a realitzar la figura de la Verge, Sant Pere i Sant Pau (atribuïts a Sagrera) (Làmina I, Imatges 1 a 4). Posteriorment es van afegir les figures de Sant Joan Baptista i Sant Andreu, que imiten l'estil de Sagrera, i la de Sant Jaume, que és posterior.

Es conserva documentació referent a l'elaboració de la figura de Sant Pere per al portal del Mirador per part de Guillem Sagrera el 1422. Per les seves semblances amb la figura de Sant Pere, s'ha atribuït a Guillem Sagrera per unanimitat la figura de Sant Pau. Aquestes figures ens permeten comprovar per primer cop com Guillem Sagrera havia assimilat l'estil borgonyó en el seu vessant més sluterià, present en els ambients on es va moure's en el període rossellonès i en el viatge que, tot i que no s'hagi documentat, s'especula que va fer i que li va permetre veure les obres de Claus

25 G. ALOMAR. *Guillem Sagrera*, 1970, p. 142-143 i J.M^a PALOU. *Guillem Sagrera*, 1995, p.66-67.

26 M^a. R. MANOTE i J. M^a PALOU. "Guillem Sagrera...", 1998-1999, p. 97.

Sluter a Dijon. Aquest tipus d'imatges que segueixen el corrent sluterià es caracteritzen per un tractament contundent dels volums, que crea unes figures amb una forta presència i un gran sentit de l'espai. Les teles tenen uns plecs pesants i oculten gran part dels cossos que s'endevinen forts i enèrgics a sota. Els rostres mostren els dos apòstols com homes grans amb barbes abundants i uns rinxols amples i de gran plasticitat; la mirada terrible dels seus ulls es troba emmarcada per unes arrugues que creen un joc d'ombres molt particular. Harold Wethey, desconexidor de l'estada de Sagrera al Rosselló, afirma que el mestre encara no mostra tot el potencial que manifestarà a la Llotja i és del parer que el salt qualitatiu que ell veu entre aquestes escultures i les de la Llotja es deu a un viatge entre 1422 i 1435 a la Borgonya. Per tant, Wethey explica els sants Pere i Pau del portal del Mirador com a influència dels treballs franco-flamencs de Jean de Valenciennes en el timpà. No obstant això, si comparem les obres de Jean de Valenciennes i els dos apòstols de Guillem Sagrera el resultat es decebedor: ens mostra un salt qualitatiu abismal en favor a Sagrera que costa d'atribuir a la simple genialitat de l'individu; les figures de Jean de Valenciennes resulten molt més esquemàtiques, poc naturalistes, convencionals i amb unes proporcions que no sempre funcionen. Les figures de Sagrera ens mostren un dinamisme i una expressivitat amb detalls realistes que doten els personatges d'una forta presència.²⁷

Alomar, Llompart, Manote, Palou i altres estudiosos que han abordat l'estudi del portal del Mirador coincideixen en què el viatge a la Borgonya ja s'havia produït i que aquestes escultures són el primer exemple de l'escultura borgonyona en el seu vessant més sluterià a Mallorca; un corrent importat per Guillem Sagrera que va aconseguir assimilar a la perfecció aquest moviment i plasmar-lo de forma satisfactòria i plena en les seves obres. Domenge a *Guillem Sagrera et «lo modern de son temps»*, fa una proposta sobre l'hipotètic itinerari que va portar al nostre artista a terres borgonyones.²⁸

L'escultura de la Verge amb l'infant del mainell del portal del Mirador, (Làmina I, Imatge 5) presideix l'apostolat i és una de les figures més reeixides i també la més malmesa. Actualment al portal del mirador s'hi troba una còpia en què s'han completat de forma imaginativa les pèrdues de l'original, conservada al museu catedralici. Del corpus d'obra atribuïda a Guillem Sagrera aquesta és la que ha presentat més divergències i controvèrsia entre els estudiosos. El 1909, Emile Bertaux afirma que és obra de Pere Morei, situant-la, per tant, a la segona meitat del segle XIV.²⁹ El 1930,

27 H. E. WETHEY. "Guillermo Sagrera", 1934, p. 57.

28 DOMENGE I MESQUIDA, Joan. "Guillem sagrera et "lo modern de son temps"", *Revue de l'art*, 166, 2009.

29 BERTAUX, Emile. "La sculpture de xveme siecle en Espagne iusqu'au temps des rois chatoliques", *Historie de l'art*, vol, II, (Dir, Andre Michel), Paris, Librairie Armand Colen, 1908. p.662-663.

Miquel Ferrà diu que és una obra importada italiana, igual com ho farà Marcel Durliat, que la situa a finals del XIV, però no pot explicar la seva autoria en el context artístic a la Mallorca del moment i resol que es tracta d'una importació³⁰. El 1939, Wethey apunta que l'obra s'acosta més al clima artístic de Reims i Amiens o a l'escultura italiana del XIV³¹. Finalment, una tercera posició l'atribueix a Sagrera avançant la seva cronologia fins al segle XV; Verrié, el 1948, és el primer, seguit de Duran i Sanpere, Ainaud i Palou i Manote. Aquests autors han apuntat que l'escultura es troba en un mal estat de conservació que dificulta la seva valoració global i comparació amb els apòstols, tot i que aquesta comparació resulta efectiva. També se li ha de sumar el fet que estigui feta amb marbre, un material diferent i que ofereix unes possibilitats plàstiques diferents de les de la pedra de Santanyi usada en les altres escultures. Segons Palou i Manote, el fet que l'escultura s'hagi d'adaptar al mainell també implica una certa distorsió del cànon sagrerianà.³² Tot i això, es pot afirmar l'autoria de Guillem Sagrera si la comparem amb els apòstols, ja que trobem paral·lelismes pel que fa als plecs contundents, l'articulació de les robes i, sobre tot, el traçat dels ulls i la manera de crear ombres mitjançant les arrugues de l'expressió greu que presenten. Segons Palou i Manote, si la situem a la primera meitat del segle XV, només Sagrera la podria haver llavorat, ja que era el mestre major i per tant el més capacit per fer una obra que destaca per la seva rellevància, valor artístic i per estar feta amb un material car i poc habitual com és el marbre.³³

3.4.2 La Llotja de Mercaders de la ciutat de Mallorca.

Cap a l'any 1420 Guillem Sagrera va iniciar la construcció de la Llotja de Mercaders. Com es pot veure en el contracte definitiu redactat l'any 1426, Sagrera va tenir la sort poc comuna per als arquitectes de l'època de dissenyar i construir tot l'edifici *ex novo*, a més d'assumir les responsabilitats de contractista, cosa que li permetia prendre decisions com ara qui serien els seus col·laboradors o els materials triats per a l'obra.

En aquest projecte, Guillem Sagrera, ja consolidat com un gran arquitecte i escultor, va tenir la possibilitat de desplegar totes les seves habilitats. El resultat va ser l'extraordinari edifici que avui conservem en la seva totalitat (Làmina II, Imatges 6 i 7). L'edifici està constituït per tres naus dividides en quatre trams per sis columnes entorxades que han estat comparades amb fassers o brolladors d'aigua. El virtuós treball d'estereotomia passa del fust de les columnes als nervis de la volta amb una transició subtil i sense cap línia divisòria en forma de capitell; les arestes de les

30 DURLIAT, Marcel. "Le portail du Mirador de la cathédrale de Palma de Majorque", *Pallas. Anales de la Faculté des Lettres de Toulouse*, XI, Tolosa de Llenguadoc, 1960, p. 245-255.

31 H. E. WETHEY, "Guillermo Sagrera", 1934, p. 48.

32 M^a. R. MANOTE i J. M^a PALOU. "Guillem Sagrera...", 1998-1999, p. 96.

33 M^a. R. MANOTE. *L'escultura...*, 1996, p. 405.

columnes entorxades esdevenen els nervis de les voltes que van a morir al mur perimetral de l'edifici de la mateixa forma, disminuint el seu volum fins a desaparèixer i sense necessitat de culs de llàntia o mènsules on recolzar-se. Aquesta fluïdesa de les formes dota l'espai de tres naus d'una gran unitat espacial, cosa que es reforça amb el fet que totes les naus són de la mateixa altura. Aquest espai unitari s'ha considerat com una obra feta amb llenguatge gòtic però amb una mentalitat que s'acosta a la renaixentista pel que fa a les proporcions de l'espai.

L'escultura de la Llotja de mercaders fou aplicada amb un esperit de contenció i de forma encertada, i és, sens dubte, el conjunt més extens i de més qualitat d'escultura sagreriana, on hi podem trobar una gran varietat de temàtiques, tipologies i solucions que ens permeten perfilar el caràcter del seu creador (Làmines II a V). Tot i que s'hi poden observar diferents mans dins del propi taller i alguns treballs més tardans i de qualitat més regular, es pot afirmar que el conjunt en general ens mostra l'obra d'un Guillem Sagrera madur i que desplega tot el seu potencial, liderant un important equip de “lapiscides”.

A l'exterior, l'escultura es concentra en els timpans dels portals meridional i septentrional, la decoració escultòrica de les torres angulars, les mènsules que aguanten les figures de les torres, les gàrgoles i els detalls en la traseria.

En el timpà de la porta d'accés principal hi la figura de l'àngel custodi de la mercaderia (Làmina II, imatge 8) , l'emblema del Col·legi de Mercaders que es repeteix en diferents parts de l'edifici. La figura té unes proporcions del tot encertades, que li donen una presència espectacular. L'àngel desplega les ales minuciosament treballades i amb un plomatge exuberant que atreu la vista cap a la seva figura, com apunta Manote: «Rostre, cabell i roba han rebut un tractament que, malgrat l'excel·lència, no és aliè al de moltes creacions contemporànies; són les ales, però, on es desplega una vessant molt més imaginativa de l'escultor que la que fou presumible després de l'obra de Sant Pere de la Catedral».³⁴

Els plecs de la roba cauen densos i feixucs, porta la túnica lligada amb un cingol i un mantell subjectat per un tancador espectacular que remet a l'alt refinament de les peces d'orfebreria tardo-medieval. Amb les seves mans delicades aguanta un filacteri en què és pot llegir «Deffenedor de la mercaderia», emblema del Col·legi de Mercaders. El seu rostre, tot i estar erosionat (sobretot a la zona del nas) és jove i s'emmarca per una cabellera d'uns rínxols trepanats, densos i que creen un joc dinàmic d'ombres a sobre d'un coll esvelt i corbat. Aquesta figura, per la seva rellevància dins

34 M^a. R. MANOTE. *L'escultura...*, 1996, p. 436.

del conjunt i la seva qualitat, ha estat considerada per Wethey com la millor figura de tota la Llotja i, per Palou, com l'obra cabdal de la producció de Sagrera i segurament del gòtic Mallorquí.³⁵ Segons Palou i Manote s'ha de situar vers el 1440 tenint en compte l'evolució de la construcció de l'edifici i la relació amb la resta d'escultures.

En el costat oposat hi ha el timpà que dóna a l'antic hort de la Llotja, amb una representació de la Maredeu amb l'Infant (Làmina II, imatge 9); a sobre hi ha un àngel que, tot i les pèrdues, se suposa que baixa en picat per coronar la Verge. Aquestes peces estan particularment malmeses, però es pot apreciar el plegat abundant de les teles que ens remetent al Pou de Moisès, per exemple en la postura de la Mare que tira el cap cap endarrere per tal de poder mirar l'infant que mama. El cap de la Verge està cobert per un mantell, per sota en surten blens llargs de cabell ondulat que cauen per sengles costats, emmarcant un rostre dolç, amb un front ample i la cara plena. Aquests trets femenins els retrobarem en altres obres del cercle de Sagrera.

Wethey ja va apuntar (i és de consens general) que aquesta obra és la més propera al Moisès de Claus Sluter. Segons Manote i Palou, aquesta figura es pot atribuir al mateix autor que la figura del Joan Baptista que es troba en una de les cantonades de la Llotja (Làmina III, imatge 10), i que també es troba en un pèssim estat de conservació i transmet tot i transmetre l'essència sluteriana.³⁶

La figura de Sant Joan representa un home d'edat avançada cobert amb les pells que el caracteritzen i subjectant l'anyell, que ha desaparegut, amb una mà, mentre amb l'altra subjecta un filacteri que també ha desaparegut però que encara es pot observar en una fotografia de l'Arxiu Mas. El plegat abundant i feixuc de les teles recorda el de la Maredeu. El rostre, sobretot els ulls, ens porten directament als sants Pau i Pere del portal del Mirador. Wethey discrepa pel que fa a l'atribució del sant Joan al mateix autor que la Maredeu de la Llotja, apuntant que, tot i que les dues figures estan molt connectades entre si, la qualitat del treball realitzat amb el Sant Joan és lleugerament inferior.³⁷ Alomar, en canvi, afirma que l'escultura és de Guillem Sagrera, realitzada igual que la Verge de la Llotja, en el seu moment més sluterià, opinió que compartiran Palou i Manote.

Un altre conjunt d'escultòric que es troba a la Llotja són les deu gàrgoles (algunes afegides en una restauració del segle XIX) (Làmina III, imatge 11) que ofereixen un repertori de cabelleres i plomatges que ens remetent a barbes dels sants o a les plomes imaginatives de l'àngel custodi de l'imaginari sagrerià i altres elements de l'escultura tot i que amb un caràcter més imaginatiu. Segons

35 J. M^a PALOU. *Guillem Sagrera*, 1995, p. 45.

36 M^a. R. MANOTE i J. M^a PALOU. "Guillem Sagrera...", 1998-1999, p. 98.

37 H. E. WETHEY. "Guillermo Sagrera", 1934, p. 55.

Alomar, aquestes gàrgoles són inequívocament obra de la mà de Guillem Sagrera, que degué deixar algunes parts secundàries a altres membres del taller, ja que la seva originalitat i expressionisme així ho revelen.³⁸ Tot i això, Palou, Manote, Ainaud i Duran i Sanpere apunten que aquestes gàrgoles serien obres fetes per altres membres del taller.³⁹ Cal afegir que la recent restauració ha permès demostrar que una de les gàrgoles és un afegit del segle XIX, aplicada segons els criteris de la restauració vuitcentista.⁴⁰

Les quatre mènsules situades en els quatre angles de l'edifici destinades a suportar les escultures (Làmina III, imatges 12 a 15) són un altre conjunt molt interessant. Representen homes barbats amb llibres i filacteris i figures angèliques. Les dues que miren al costat de l'actual Avinguda Guillem Sagrera es troben més deteriorades, ja que s'encaren al port i reben l'efecte de la brisa marina que es degué accentuar amb l'enderrocament del darrer tram de murada el segle XIX, que separava tancava la ciutat per l'actual avinguda Guillem Sagrera.⁴¹ Exceptuant una de les mènsules que té unes proporcions més desencertades, aquestes escultures són d'una gran plasticitat. Segons Wethey, estan entre les escultures de més qualitat de l'edifici per la seva volumetria, el treball de les seves barbes i els cabells moguts per un vent oposat al seu propi moviment i per la seva energia.⁴² D'aquestes peces també val la pena destacar les postures imaginatives i el detallisme i qualitat de la seva indumentària que, tot i la desaparició de la policromia, permet apreciar els brodats, els botons, les plomes o detalls d'orfebreria que doten a les figures d'un gran gust pel detall.

A l'interior de la Llotja hi trobem escultura en les claus de volta, a sobre de les portes que hi ha en els quatre cantons i en els culdellànties a la zona dels finestrals.

En l'escultura interior destaquen les dotze claus de volta. Les que corresponen a la nau central presenten l'escut de la Corona d'Aragó i les de les naus laterals alternen l'escut de la Universitat de Ciutat de Mallorca amb l'àngel custodi, emblema del Col·legi de Mercaders (Làmina IV, Imatges 16 i 17). En total hi ha quatre claus de volta amb la representació de l'àngel, sempre agenollat i aguantant un filacteri amb les ales esteses. Les postures, els cabells arrissats, els rostres i les ales fan que siguin figures molt properes però en les quals s'hi poden observar diferents mans.⁴³ Recentment, A. Juan ha proposat l'atribució de dues d'aquestes claus de volta a la figura controvertida d'Huguet

38 G. ALOMAR, *Guillem Sagrera*, 1970, p.136.

39 M^a. R. MANOTE i J. M^a PALOU. "Guillem Sagrera...", 1998-1999, p. 98. i DURAN I SANPERE, A i AINAUD DE LASSARTE, J. "Escultura gòtica", *Ars Hispaniae*, VIII, (Escultura gòtica), Plus Ultra, Madrid, 1956, p. 266.

40 E. DILMÉ, *La restauració...*, 2013, p. 248-253.

41 *Ibidem*, p. 209.

42 H. E. WETHEY. "Guillermo Sagrera", 1934, p. 56.

43 M^a. R. MANOTE i J. M^a PALOU. "Guillem Sagrera...", 1998-1999, p. 98.

Barxa a la qual ens referirem més endavant.⁴⁴

Aquestes peces són comparables a una placa que actualment es conserva a la façana del Consolat de Mar, edifici veí de la Llotja (Làmina IV, imatge 20). Aquesta placa mostra un àngel i a sota s'hi llegeix la inscripció «L'any 1444 fonc fet lo present porxo Sant». Aquesta inscripció fa referència al porxo que Sagrera va construir al costat de la Llotja; en un document del 1446 consta que Sagrera donà ordres a Guillem Vilascar i Miquel Sagrera d'acabar de pavimentar-lo. Wethey compara aquesta placa amb les claus de volta amb l'emblema de la mercaderia i les considera producte del mateix artista, Guillem Sagrera.

En els espais corresponents als corresponents a l'indradós dels arcs que obren els finestrals, hi ha unes figures d'àngels molt atractives a les claus de volta (Làmina IV, imatges 18 i 19). Representen àngels que sobresurten de la clau de volta baixant en picat que sostenen un filacteri. Aquestes figures sorprenen per les seves postures agosarades que recorden a la de l'àngel que corona la Verge del timpà. Han estat comparades directament amb l'àngel custodi del timpà i se situen entre les de més qualitat del conjunt.⁴⁵ Tot i presentar unitat, es poden trobar diferències en el tractament dels rostres i dels detalls com ara el plomatge, cosa que insisteix un cop més en la diversitat de mans que treballaven sota la homogeneïtzant direcció de Guillem Sagrera. Aquesta diversitat de mans també es pot observar en les diferents mènsules que flanquegen els finestrals on hi ha representades figures masculines que fan referència als diferents oficis (Làmina XI, Imatge 59).⁴⁶

Per finalitzar amb aquest repàs de l'escultura de la Llotja cal esmentar les figures dels quatre evangelistes que es troben en els arcs conopials que hi ha a sobre de les portes d'accés a les quatre torretes angulars, que fan que l'interior de l'edifici tingui els cantons aixamfranats (Làmina V). Aquestes figures també presenten una qualitat desigual i s'han d'atribuir a diferents mans. Els evangelistes van acompanyats de la seva forma animal i es presenten com homes barbats amb robes de plects abundants d'una gran plasticitat en els casos de Marc, Lluc i Mateu, i d'una qualitat inferior en el cas de Joan. Segons Wethey «St Mathew and St Luke seem to have been craved by Sagrera; st John and st Mark on the contrary, are inferior shop productions».⁴⁷ Alomar, segueix les atribucions fetes per Wethey.⁴⁸ Tot i això, Manote afirma que Marc, Mateu i Lluc pertanyen al mateix grup i només el Sant Joan pot ser considerat de qualitat inferior; probablement l'estat de conservació de

44 JUAN VICENS, Antònia. "La actividad escultórica de Huguet Barxa. Nuevas perspectivas", *Archivo español de arte*, vol 87, 347, 2014, p. 216.

45 H. E. WETHEY, "Guillermo Sagrera", 1934, p. 55.-56.

46 M^a. R. MANOTE i J. M^a PALOU. "Guillem Sagrera...", 1998-1999, p. 98.

47 H. E. WETHEY. "Guillermo Sagrera", 1934, p. 52.

48 G. ALOMAR. *Guillem Sagrera*, 1970, p. 136.

Lluc va fer que Wethey el consideràs de qualitat inferior.⁴⁹

Com hem vist, la Llotja de Mercaders representa la fita més alta dintre de la trajectòria de Guillem Sagrera tant pel que fa a l'arquitectura com pel que fa a l'escultura, però també va comportar la seva ruïna econòmica. Sagrera es va veure cada cop més endeutat amb el Col·legi de Mercaders; el seu contracte implicava que Sagrera assumia tots els riscos posant els diners per avançat, mentre que els mercaders li avançaven diners i li feien préstecs segons els seus propis interessos. Aquestes circumstàncies i el fet que Sagrera va primar la qualitat i perfecció de l'obra front a la retribució econòmica que rebia van fer que l'arquitecte es veiés atrapat en una complexa situació econòmica a la qual no va poder fer front i es va veure obligat a partir cap a Nàpols, on les obres del Castell Nou i la protecció reial li permetien alleugerir el seu estat econòmic.⁵⁰ Aquesta situació va generar un plet que es va allargar fins el 1533 i ha llegat una gran quantitat d'informació detallada sobre el procés constructiu, els contractes i altres aspectes legals.⁵¹

També cal esmentar que durant els anys de construcció de la Llotja, Sagrera seguia essent mestre major de la Seu i ho va continuar essent després de la seva partida a Nàpols. A més, el seu extens taller li va permetre rebre altres encàrrecs com ara uns treballs indeterminats al claustre de la catedral del Barcelona el 1432, una arcada al pont de la riera el 1435, una obra per a la Universitat de Mallorca entre el 1435 i el 1435 (només documentada, ja que no es conserva l'edifici), la capella de Nostra Dona de Gràcia entre 1440 i 1447 (a la portada de la qual hi ha dos angelets i decoració fitomòrfica molt malmesa), la creu de terme de Santa Catalina el 1441 i la capella de la Passió de la parròquia de Sant Miquel a Felanitx, encarregada per Jordi Sabet el 1442; obres que tractarem més endavant. Moltes d'aquestes obres van ser delegades a membres secundaris del seu obrador, cosa que reforça la idea de la potència que tenia el seu taller pel que fa a la capacitat de gestionar diversos encàrrecs des de l'extracció de la pedra a planificació i execució dels treballs.

Per acabar, cal apuntar a la diversitat d'opinions que hi ha a l'hora d'atribuir al mestre o als integrants del seu taller els diferents treballs escultòrics. Aquest fet és significatiu ja que ens mostra la diversitat de mans del seu taller i les capacitats que tenien diferents membres a l'hora de seguir els dissenys de Sagrera. Aquesta qüestió difícilment serà resolta, però considerar que el taller de Sagrera estava format per diversos integrants amb capacitats diverses ajuda a entendre la producció de la Llotja i la difusió de l'estil sagrerianà a l'illa de Mallorca.

49 M^a. R. MANOTE. *L'escultura...*, 1996, p. 439.

50 *Ibidem*, p. 433.

51 M. CARBONELL, "Sagreriana...", 2007-2008 i M^a R. MANOTE, "El plet...", 2014.

3.5 Etapa Napolitana

Tot i que l'etapa de Guillem Sagrera a Nàpols no afecta directament el desenvolupament de l'escultura d'influència borgonyona a Mallorca, val la pena fer un lleuger recorregut per aquesta etapa final per tal de tancar el periple vital de l'artista i tenir una idea més completa de la seva personalitat i producció, així com resseguir els textos que han tractat la biografia de Sagrera. També cal tenir en compte que alguns membres del seu taller van viatjar a Nàpols i tornaren a Mallorca.

Sagrera va anar a Nàpols protegit pel rei Alfons el Magnànim, que es va implicar personalment en els problemes que tenia l'artista amb el Col·legi de Mercaders, posicionat-se al seu costat durant el plet i també proporcionant-li fonts d'ingressos com el contracte per als treballs del Castell Nou, l'explotació d'un molí a Mallorca i el mestratge del Palau de l'Almudaina amb dret a successió per al seu fill Jaume Sagrera, dret del qual es va beneficiar un altre fill, Francesc.⁵²

L'encàrrec de reforma del Castell Nou de Nàpols va ser l'últim gran projecte de Guillem Sagrera, que no va veure finalitzat. La voluntat d'Alfons el Magnànim era reformar l'antiga fortalesa dels Anjou per fer un castell modern, adaptat a les noves necessitats militars i que permetés controlar l'important port napolità i al mateix temps ser una sumptuosa residència reial. Sagrera va participar en la construcció d'una de les torres i en la Sala dels Barons, la seva última gran obra que no va veure acabada ja que va morir l'any 1454 i la sala va ser finalitzada pel seu equip l'any 1457.

Abans d'entrar en detalls sobre els treballs escultòrics al Castell Nou cal esmentar la polèmica que hi ha entorn de l'atribució a Sagrera d'algunes peces de l'arc de triomf que decora l'entrada del castell com va fer Causa, que va atribuir el sant Miquel que corona l'arc i el retrat d'Alfons el Magnànim i el disseny del seu seguici a Sagrera.⁵³ En aquest sentit destaca l'aportació de Palou i Manote, que apunten que la participació de Sagrera en l'arc de triomf va ser nul·la ja que no hi ha constància documental ni motius en tota la seva producció escultòrica anterior que es puguin relacionar amb els treballs escultòrics de l'arc de triomf. És més, probablement Sagrera va plantejar una entrada monumental per al Castell Nou diferent que no es va arribar a realitzar perquè Alfons el Magnànim es va inclinar per la proposta de l'arc de triomf, més moderna.

Dit això queda clar que l'escultura que podem vincular amb Guillem Sagrera es concentra únicament en l'entorn de la sala dels Barons, en el seu interior i exterior.

A l'interior hi ha les vuit claus de volta on hi havia esculpides les armes d'Alfons el Magnànim.

52 M^a. R. MANOTE i J. M^a PALOU. "Guillem Sagrera...", 1998-1999, p. 100.

53 CAUSA, R. "Sagrera, Laurana e l'arco di Castelnuovo", *Paragone*, 5, Florència, 1954, p.8.

Malauradament, no van resistir el foc de l'incendi que es va produir l'any 1919. Sí que es conserven dues mènsules: Uns àngels que sostenen un llibre obert, i uns altres el *siti perillós* les divises utilitzades per Alfons el Magnànim. Els àngels que sostenen el llibre amb les cobertes de pedreria presenten unes característiques molt pròximes a les figures angèliques de la Llotja i a la placa que es conserva a la façana del Consolat de Mar: el tractament del plomatge de les ales, la postura de genolls o les cabelleres arrissades són, sens dubte, obra del taller sagrerianà.⁵⁴

A la part exterior de la sala dels Barons destaca un tabernacle i la decoració d'un balcó que han estat considerats obres de producció més seriada del taller, tot i que sempre entesos dintre del disseny general de Guillem Sagrera, una de les virtuts del qual era la capacitat de concebre una visió unitària dels seus projectes que s'allunyen de la concepció tradicional que es té de l'arquitecte medieval.

3.6 Conclusió:

En aquest apartat s'ha volgut fer un repàs a la bibliografia sobre Guillem Sagrera parant especial atenció a com s'ha tractat la seva vessant seu vessant d'escultor, amb la voluntat d'entendre aquesta figura clau en la introducció de l'al·l corrent sluterianà a Mallorca, cosa que afecta directament a les peces inèdites que presentarem a continuació.

Com hem vist, Sagrera va monopolitzar els encàrrecs més importants a la Mallorca de la primera meitat del segle xv, fet que només fou possible mitjançant la coordinació d'una complexa xarxa que comprenia el seu extens taller a més d'altres lapiscides afiliats. L'estudi de l'escultura de la Llotja i la bibliografia que ha generat ha permès veure com el problema sobre on acaba l'obra del mestre i on comença l'obra del taller és latent des dels primers estudis sobre l'escultura de Sagrera. Deixant aquesta controvèrsia a part, cal entendre que l'obrador de Guillem Sagrera va ser un punt de trobada per a molts artesans de la pedra que van treballar seguint els seus dissenys i van aprendre amb el mestre, fet que va generar un autèntic corrent sagrerianà. Com apunten Palou i Manote, la situació econòmica a què el contracte de la Llotja va empènyer Sagrera degué afavorir que aquest busqués noves fonts d'ingressos mitjançant la subcontractació d'escultors que treballaven peces seguint les tendències borgonyones i la traça de Sagrera per tal de cobrir les necessitats no només de la ciutat sinó d'encàrrecs arreu de l'illa.⁵⁵ Aquesta xarxa d'artistes sagrerians va crear una autèntica escola i les seves influències van més enllà de la partida del mestre major a Nàpols i més enllà de la seva mort, fins a la segona meitat del segle xv.

54 M^a. R. MANOTE i J. M^a PALOU. "Guillem Sagrera...", 1998-1999, p. 100-103.

55 *Ibidem*, p. 99.

Entre els sagrerians, hi trobem alguns noms vinculats a la nissaga de Sagrera, però també membres de la nissaga dels Vilascar i figures com Huguet Barxa o Pere Autor que tractarem més endavant, a més d'un seguit d'obres anònimes l'estudi de les quals serà indispensable.

LÀMINA I

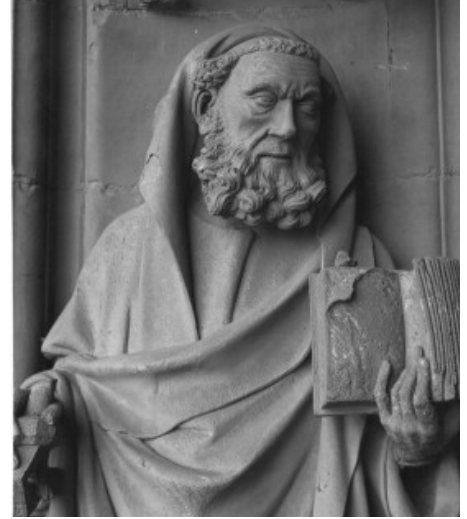
1. G. Sagrera: Sant Pere.
Foto: G. Noguera.



2. G. Sagrera: Sant Pau.
Foto: G. Noguera.



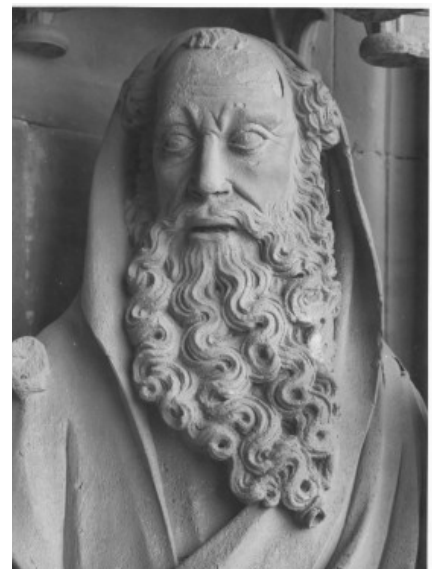
3 G. Sagrera: Sant Pere. Foto:
Arxiu Mas.



5. Verge del mainell. Foto: G. Noguera.



4. Guillem Sagrera: Sant Pau.
Foto: G. Noguera.



LÀMINA II

6. Interior de la Llotja. Foto: G. Noguera.



7. Façana Principal de la Llotja. Fon: *mallorca.org*



8. G. Sagrera: àngel del timpà de la Llotja. Font: G. Noguera.



9. Verge del timpà occidental de la Llotja. Font: Arxiu Mas.



LÀMINA III

10. Sant Joan de la Llotja. Font: G. Noguera



11. Gàrgola de la Llotja. Foto: G. Noguera.



12: Mènula exterior de la Llotja. Foto: G.Noguera.



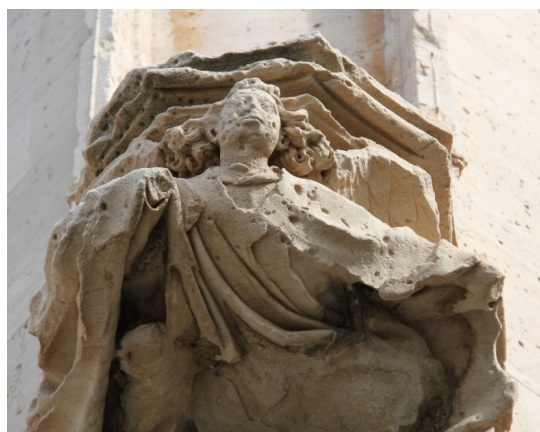
13: Mènula exterior de la Llotja. Foto: G.Noguera.



14: Mènula exterior de la Llotja. Foto: G.Noguera.



15: Mènula exterior de la Llotja. Foto: G.Noguera.



LÀMINA IV

16. Clau de volta de la Llotja. Font: G. Noguera.



17. Clau de volta de la Llotja. Foto: G. Noguera.



18. Clau de volta d'un finestral de la Llotja. Foto: G. Noguera.



19. Clau de volta d'un finestral de la Llotja. Foto: G. Noguera.



20. Placa referent al porxo. Foto: G. Noguera.



21. Figures de la traceria dels finestrals. Foto: G. Noguera.



LÀMINA V

22. Sant Lluç, timpà de la porta interior sud-est de la Llotja.
Foto: G. Noguera.



23. Sant Mateu, timpà de la porta interior nord-est de la Llotja.
Foto: G. Noguera.



24. Sant Joan, timpà de la porta interior nord-oest de la Llotja. Foto: G. Noguera.



25. Sant Marc, timpà de la porta interior sud-oest de la Llotja. Foto: G. Noguera.



4 Les peces inèdites de Porreres. Possibles fragments d'una creu de terme.

Els dos fragments d'escultura que motiven aquest treball foren localitzats a l'església parroquial de Nostra Senyora de la Consolació a Porreres. L'edifici data del segle XVIII i està construït seguint l'estil barroc; és la tercera església que va tenir la parròquia.⁵⁶

Les peces que presentem es troben encaixades dintre del mur d'una estança auxiliar dedicada a la funció de magatzem de mobiliari litúrgic en desús.

El fragment més gran presenta dues figures masculines barbades que flanquegen un escut que, degut a la pèrdua de policromia, no podem saber a què representava (Làmina VI, imatges 26, 28 i 29). Aquests tres elements ens mostren tres costats del que devia ser una peça hexagonal. L'escut penja d'un clau amb una cinta i té un volum contundent accentuat pel fet que la seva superfície és convexa, al contrari de l'espai còncav on reposa. A sobre hi ha una sèrie de motlures que donen pas a un remat inclinat, com si fos una teulada i que en un costat presenta una mena de plecs que no podem saber a què responen degut a la pèrdua de la seva continuació.

Els dos homes barbats són les figures més interessants del conjunt; van vestits amb túniques, un sosté una cartel·la i porta el cap cobert amb un mantell; l'altre porta una corona sobre la seva cabellera arrissada. Aquest tipus de personatges masculins barbats d'edat avançada ens aventura a pensar que es tracti de profetes, tot i que les pèrdues de mans i atributs no permeten assegurar-ho, encara que si tenim això per cert, la figura amb la corona podria tractar-se del rei David (Làmina VI, imatge 28). Aquestes dues figures destaquen per les seves correctes proporcions i els seus posats: un mira al front i l'altre inclina el cap cap al terra amb aire introspectiu. Els rostres, tot i el seu estat de conservació, són realistes i estan emmarcats per abundants barbes i cabelleres arrissades, treballades amb una gran plasticitat que defuig de tot esquematisme. Les túniques que porten presenten uns plecs que cauen feixucs i cobreixen la major part dels cossos dels personatges que s'intueixen a sota de les voluminoses teles, entre els plecs de les quals es poden intuir restes de policromia. Aquest gust per la representació de les teles, les barbes, la corona i l'expressivitat absorta de les figures fan que hom les pugui vincular a al corrent borgonyò.

El segon fragment mostra un home barbat amb un fragment del que podria ser un escut al seu costat (Làmina VI, imatge 27). El seu estat de conservació és pitjor, cosa que dificulta la seva valoració, però una mirada atenta al treball dels cabells o al plegat de les teles fa que el relacionem d'immediat

⁵⁶ En el seu lloc hi havia hagut una primitiva església de repoblació i després una de gòtica enderrocada per a construir l'actual.

amb les figures de que acabem de comentar, per la qual cosa probablement es tracti d'un tercer profeta barbat i vestit amb una túnica.

Les tres figures d'homes barbats estan tractades de forma idèntica, fan uns 32 cm i els escuts tenen un gruix d'uns 4 cm, motius de sobres per pensar que formen part de la mateixa peça; un capitell hexagonal que alternaria tres escuts amb tres profetes dels quals els conservem tots, un escut sencer i un fragment d'un segon escut. Aquest capitell hexagonal, per circumstàncies que desconeixem, es va fragmentar en dos fragments que foren inserits en el mur.

Buscant referents en l'escultura del segle XV, aquests fragments només poden pertànyer a una tipologia: les creus de terme. Es tractaria, doncs, dels fragments del capitell hexagonal d'una creu de terme que probablement fou enderrocada i algú amb la suficient sensibilitat va voler conservar. El seu estat de conservació reforça aquesta hipòtesi, ja que les figures presenten un desgast que només pot ser fruit de l'erosió de la pluja i el vent.

LÀMINA VI

26. Peça nº1 de Porreres. Foto: G. Noguera.



27: Peça nº2 de Porreres. Foto: G. Noguera.



28: Detall d'un profeta de la peça nº 1. Foto: G. Noguera.



29: Detall d'un profeta de la peça nº 1. Foto: G. Noguera.



5 Les creus de terme

Per tal de donar més força a la hipòtesi que aquests fragments corresponen al capitell d'una creu de terme cal dedicar un apartat a aquest tipus d'obra.

Les creus de terme o peirons són un tipus de creus monumentals, generalment de pedra, que s'erigien en els encreuaments de camins, per indicar els límits del casc urbà o la proximitat de monestirs i altres centres religiosos.⁵⁷ Actualment moltes de les que es conserven han quedat integrades dintre dels entramats urbans. El fet que estiguin a la intempèrie ha fet que la seva conservació sigui difícil i moltes de les creus que es conserven no són medievals, tot i que s'aixequen al lloc que ocupaven les antigues creus medievals.⁵⁸

Aquestes creus tenien la funció de ser elements devocionals situats en l'espai públic i sembla que eren un element comú no només al territori català, ja que Viollet-le-Duc les recull en el *Dictionnaire*, esmentant que solien marcar llocs on havien ocorregut fets memorables o cementiris.⁵⁹

Tot i això, les creus de terme no han generat gaire bibliografia, a Catalunya destaca l'aportació de Gudiol, *Les creus monumentals a Catalunya*, 1919, on parla de les seves funcions i proposa una classificació segons els materials i la tipologia per tal d'elaborar el cos d'un inventari.⁶⁰

5.1 La tipologia de les creus de Terme a Mallorca

A Mallorca el recull fet per Bartomeu Ferrà, arquitecte neogòtic, escriptor i erudit que a finals del segle XIX que s'interessà per les creus de terme i va deixar la publicació més completa que tenim sobre el tema a Mallorca: *Cruces de Piedra*.⁶¹ En aquesta publicació, Bartomeu Ferrà fa un repàs històric i s'endinsa en la funció de les creus de terme a Mallorca. També fa l'intent de crear un catàleg de creus, tot i que les de Porreres no hi apareixen. Bartomeu Ferrà també és rellevant per ser un dels fundadors de la societat Arqueològica Lul·liana i el principal impulsor de la creació del fons Lul·lià, germen del futur Museu de Mallorca.⁶² Com veurem més endavant, aquest personatge

57 FERRÀ PERELLÓ, Bartomeu. "Cruces de Piedra." *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, Palma, 1885, p. 18-21.

58 Per a protegir-les de la intempèrie podien esser cobertes amb porxos; cosa que a Barcelona ha donat lloc al topònim de Creucoberta.

59 VIOLLET-LE-DUC, Eugène. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du Xie au XVIe siècle*. Paris, B. Bance, 1854. Tom IV. p. 434.

60 GUDIOL I CUNILL, Josep. "Les creus monumentals a Catalunya", *Bulletí del centre excursionista de Catalunya*, 4, 1919.

61 B. FERRÀ, "Cruces...", 1885.

62 CANTARELLAS CAMPS, Catalina. "Bartomeu Ferrà i Perelló. Palma 1843-1924", *Societat Arqueològica Lul·liana: Una il·lusió que perdura*, Gabriel Ensenyat, Palma 2005, Vol 2, p. 9-36.

també va estar vinculat a Porreres.

La majoria de creus de terme conservades a Mallorca es troben sobre uns graons octogonals o bé circulars a sobre dels quals s'aixeca el fust que dóna pas al capitell. El capitell tal i com apunten Ferrà i Gudiol també sol ser octogonal, (tot i que trobem casos com els fragments de Porreres que poden ser hexagonals) i alterna figures de sants i profetes amb escuts. Hem de suposar que els escuts representarien la localitat on es troben i/o les armes de la confraria, família o personatge donant, esdevenint així elements simbòlics per a construir la imatge pública del donant en espais comuns.

A sobre del capitell s'alcen les creus pròpiament dites, generalment en un costat representen Crist crucificat amb la Verge i Sant Joan en els medallons dels costats, Maria Magdalena i el pelicà en els extrems superior i inferior. En el revers hi podem trobar la Verge amb el Nen i els quatre evangelistes en els medallons dels extrems de la creu (Làmina VII, imatge 30)⁶³ També cal apuntar que aquestes creus segueixen esquemes similars i comparteixen alguns trets formals amb les creus processionals d'orfebreria gòtiques, de les que potser prengueren model. Tot i això, a mesura que avança la cronologia, aquesta tipologia es diversifica i apareixen algunes variants, que sovint tendeixen a una major simplicitat. Segons Gudiol aquestes creus "amb pilar de construcció" són més comuns a la zona de la Catalunya Nova, Lleida i Tarragona, cosa que podem fer extensiva a Mallorca.⁶⁴

Tot i que com hem dit aquestes creus tendeixen a ser de caire molt popular, conservem l'encàrrec d'una d'elles a l'obrador de Guillem Sagrera. Es tracta d'una creu que un pescador li va encarregar per a situar davant de la porta que condueix al raval de Santa Catalina.⁶⁵ Aquesta creu, tot i ser una obra poc agraciada del taller sagrerià, es conserva en el Museu de Mallorca. La traceria i la profusió decorativa d'aquesta peça és una prova que existien exemplars de creus de terme que sobresortien entre les altres per la seva qualitat o complexitat. Aprofundirem en aquesta peça en l'apartat dedicat a les obres del taller de Sagrera.

En aquest sentit també cal destacar les notícies que tenim sobre dues creus de terme encarregades a Huguet Barxa, un dels artistes imaginaires més capaços i sol·licitats del moment. Segons el document tret a la llum per Barceló i Llompart, el 1460 Huguet Barxa contracta l'erecció d'una creu en el camí que va de Lluçmajor a Capocorb, sens dubte una creu amb la tipologia que estem

63 B. FERRÀ, "Cruces...", 1185, p. 19.

64 J. GUDIOL. "Les creus monumentals...", 1919, p. 19.

65 M^a. R. MANOTE. *L'escultura...*, 1996, p. 442.

contemplant, ja que es compromet a llavorar una creu i diversos sants en el capitell.⁶⁶ Desgraciadament no conservem cap d'aquestes creus que va contractar Huguet Barxa i no podem saber si foren obres de qualitat o si va derivar la seva confecció als membres menys qualificats del seu taller.

5.2 Les creus de terme a Porreres

Tot i que es conserven exemplars de creus de terme en una gran quantitat de poblacions mallorquines ens centrarem només amb les de Porreres, ja que els models es repeteixen i, com hem dit, tendeixen a ser seriats. A Porreres es té constància de fins a set creus de terme, dues d'elles desaparegudes.

Entre les conservades hi ha la creu Nova o creu des Racó (Làmina VII, Imatge 34). Com indica el seu nom, és una creu que podem datar del 1758 gràcies a la inscripció que presenta al seu capitell i d'estètica barroca. Probablement ocupa el lloc d'una creu més antiga i es troba en l'encreuament de les carreteres que uneixen Porreres amb Felanitx i Vilafranca de Bonany.

També és moderna la creu del Pou d'Amunt, probablement refeta el segle XVIII, que presenta un tambor amb fornícules buides i una creu sense figuració que imita de forma simplificada les formes gòtiques. Aquesta creu degué substituir una antiga creu que marcava l'accés al poble pel camí de Marina, i fou moguda arran de la urbanització de la zona que va comportar la desaparició del pou que li dóna nom i el desplaçament de la creu per construir-hi l'escorxador municipal i engrandir la carretera.

Una altra creu conservada és la creu d'en Net, que actualment es troba situada dintre de l'Oratori de la Santa Creu, ja que al segle XIX sembla que va començar a obrar miracles i se li va construir un edifici per rebre la gran quantitat de fidels moguts per aquesta nova devoció. Aquesta creu devia marcar un encreuament de camins més que no pas el límit del poble, ja que es troba a una mica més d'1 km del centre de la vila i no en el seu límit. Es pot datar cap al segle XVII. Sobre un fust octogonal s'alça un tambor també octogonal. La figuració del tambor presenta figures de sants i/o profetes alternades amb escuts de formes barroques que pengen d'una baula com l'escut dels fragments de Porreres, tot i que com hem dit les formes són barroques i l'escultura de caire molt popular. La iconografia d'aquesta creu presenta un Crist crucificat amb el sol, la lluna i el pelicà als extrems de la creu. Al segle XIX va ser guarnida amb aplics de vidre i metalls, i se li va incorporar un fragment de la veracreu per incentivar la devoció popular.

⁶⁶ BARCELÓ CRESPI, Maria i LLOMPART MORAGUES, Gabriel. "Quaranta dades d'art medieval mallorquí", *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, N.º 54, 1998. p. 91.

Així doncs, l'única creu d'estil gòtic que es conserva és la creu d'es Pont, situada al costat de l'església parroquial propera al pont que porta cap al camí de Sant Joan (Làmina VII, Imatges 30 i 31). Aquesta creu presenta un fust octogonal que, seguint l'esquema tradicional, alterna figures de sants amb escuts que pengen d'uns claus, igual que ho fan els escuts dels fragments conservats a l'església parroquial. De la mateixa manera, els sants s'alcen sobre unes bases molt similars a les dels fragments conservats a l'església parroquial. A l'hora de comparar aquesta creu amb els fragments que centren aquest estudi hem de tenir en compte que la creu d'es Pont es troba molt més degradada a causa de les inclemències climàtiques i a la pàtina gris que la cobreix. La comparació entre aquestes peces funciona a nivell tipològic: tant en una peça com en l'altra trobem la forma poligonal del tambor, l'alternança d'escuts i sants, la part superior acabada amb un motllurat i un acabat inclinat i altres detalls com les peanyes dels sants o les cintes de les quals pengen els escuts. Tot i això, si comparem els cànons, la volumetria i la qualitat de l'escultura, ens trobem amb dues peces molt diferents: la creu d'es Pont resulta popular; les figures hi estan disposades de forma frontal i no aprofiten l'espai per desplegar el seu volum; els plecs són lineals i rígids i l'estil fa que la puguem adscriure al corrent popular al qual generalment pertanyen les creus de terme.

Dintre d'aquest conjunt de creus cal esmentar-ne tres més, ara desaparegudes però de les quals en queda constància documental en fotografies antigues i en la memòria col·lectiva. Abordar-les ens permetrà valorar si els fragments que ens atenyen podrien ser part d'una d'aquestes. També tenim constància d'una serie de creus que van desaparèixer: La creu del molí d'en Monroi era situada a la plaça homònima, a l'antic límit de la vila per la banda de ponent.

Aquesta creu va caure al final dels anys 60 o principis dels 70. Sembla que no era el primer cop que queia i les seves restes es van recollir i emmagatzemar al pati de l'Ajuntament. Poc després van ser traslladats al pati del Quarter Vell i en perdem la pista en el moment en què es duen a terme les obres de remodelació del quarter per adequar el seu ús al de centre sanitari. Segons testimonis orals que va ser utilitzada com a enderroc per tapar el celler d'aquest edifici.⁶⁷ La creu de Santa Catalina Tomàs (Làmina VII, imatge 33) era situada a la placeta de la qual pren el nom a la carretera de Felanitx. Va desaparèixer entre l'any 1956, quan es va prendre una fotografia en motiu d'una intensa nevada, i l'any 1960, moment en què ja no la veiem.⁶⁸

Aquesta creu va caure i, segons afirmen diversos testimonis orals, fou picada amb eines d'una ferreteria propera i utilitzada per omplir els sots del carrer encara no asfaltat.⁶⁹

67 Isabel Fillol Sala.

68 Arxiu de Foto Vidal. Ref. 1956.

69 Isabel Fiol Sala.

La creu del pou Florit estava ubicada al costat del pou homònim que encara es conserva. Segons els testimonis va desaparèixer als anys 30, en el període que correspon a la Guerra Civil. Segons fonts orals, aquesta creu va ser enderrocada i llançada al pou en un acte anticlerical durant la Guerra, tot i que segons altres fonts un camió que descarregava portadores de raïm en un celler proper la va tombar.⁷⁰

També cal apuntar que a la sagristia del santuari de Monti-sion es conserva un altre fragment d'una creu de terme. Aquest fragment mutilat presenta la part central de la creu i els braços amb una figura molt degradada a cada costat que no permet fer valoracions. No sabem quin és el seu origen ni el temps que fa que fou dipositada a la sagristia del santuari.

Per acabar cal esmentar els goigs marians de pujada a Monti-Sion, un conjunt de set elements de devoció popular que marquen l'anada al santuari amb els set dolors de Maria i la tornada amb el descens. Aquests elements, datats en un document notarial al 1478 presenten la tipologia d'una creu de terme que substitueix la creu per un medalló figuratiu.⁷¹ Tot i això, aquests elements són més tardans i de caire més popular que els fragments que estudiem, i com que presenten una gran unitat estilística i formal podem assegurar que els fragments que centren la nostra atenció no provenen de cap dels goigs que no es conserven.

5.3 Conclusions

Aquesta aproximació a la tipologia de les creus de terme, tot i l'escassa bibliografia que han generat, ens ha permès constatar que els fragments que ens ocupen, amb tota probabilitat pertanyen a aquesta tipologia, ja que comparteixen molts elements en comú amb exemplars d'època conservats, com hem vist amb la comparació amb la creu d'es Pont.

Els testimonis orals ens han permès determinar que aquests fragments no poden pertànyer a cap de les creus que van desaparèixer durant el segle xx, ja que aquestes foren destruïdes.

Per altra banda, també hem pogut constatar que generalment aquesta tipologia respon a una qualitat escultòrica molt inferior a la dels fragments estudiats, generalment obres de taller seriades i de caire popular. La iconografia d'aquests exemplars sol incloure figures de sants de devoció popular, mentre que les peces que ens atenyen presenten profetes, una proposta iconogràfica que respon a una religiositat diferent a la que mostren les creus més populars. Per tant, per la qualitat de l'escultura i

70 LLULL ESTARELLAS, Maria Antònia. *Urbanisme i Arquitectura de Porreres. De la Vila medieval a la contemporània*. Porreres, Ajuntament de Porreres, 2010, p. 43.

71 LLOMPART MORAGUES, Gabriel. "Los cruceros marianos mallorquines de la Baja Edad Media", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, nº30, Madrid, 1974, p. 19-27.

la proposta iconogràfica podem pensar que aquesta descoberta correspon a un encàrrec d'importància.

Tot i això, hem de tenir en compte que entre la gran quantitat de creus desaparegudes o substituïdes per exemplars més moderns hi podria haver hagut algun exemplar de més qualitat. No hem d'oblidar que escultors de renom com Guillem Sagrera o Huguet Barxa reberen encàrrecs de creus de terme en els seus tallers.

Arribats a aquest punt, per tal de completar la visió sobre aquestes peces cal fer una contextualització estilística acurada per tal de buscar referents que ens permetin ubicar aquestes peces dintre de la producció escultòrica del segle xv.

LÀMINA VII

30. Creu d'es Pont. Foto: G. Noguera.



31: Capitell de la Creu d'es Pont. Foto: G. Noguera.



32: Peça n° 1 de Porreres. Foto: G. Noguera



33. Creu de la placeta de Santa Catalina Tomàs. 1956. Foto: Foto Vidal.



34: Creu Nova. Foto: G. Noguera.



6 Contextualització estilística

En els apartats anteriors hem aprofundit en el vessant escultòric de l'obrador sagrerianà, bàsic per entendre l'entrada de l'estil borgonyó i la generació del corrent sagrerianà a Mallorca. La finalitat d'aquest apartat és analitzar els escultors i les obres vinculats a l'obrador de Guillem Sagrera i després analitzar totes aquelles obres adscrites per la bibliografia al corrent sagrerianà. Això ens permetrà establir models i referents per tal de contextualitzar els fragments conservats a Porreres, valorar la seva qualitat i fer-los un lloc dintre de la historiografia de l'escultura gòtica mallorquina.

6.1 Obres documentades de l'obrador de Guillem Sagrera:

Fora de la llotja i el portal del Mirador, Guillem Sagrera rebé diferents comandes, ja que com hem apuntat la complexitat del seu taller li va permetre no només monopolitzar les comandes més importants del moment, sinó agafar altres comandes secundàries que delegava a familiars o membres secundaris del seu taller. Segurament aquestes obres eren una font d'ingressos important, sobretot en els últims anys, quan el seu taller va fer fallida.

Entre els seus clients hi havia el bisbat, que li va comanar obres per al Palau Episcopal, esglésies parroquials, membres de l'alt clergat com Jordi Sabet o un pescador adinerat que li va encarregar la creu del portal de Santa Catalina, les obres en l'edifici de la Universitat o una obra d'enginyeria per al pont de sa Riera, encarregada pel Governador i els Jurats del regne de Mallorca.⁷²

En aquest apartat analitzarem tres obres conservades i documentades com a encàrrecs al taller de Guillem Sagrera. Això ens permetrà constatar la diversitat de mans que hi havia en el seu obrador i ampliar la visió sobre la producció del seu obrador, un fet que ja havíem apuntat a l'hora d'abordar el conjunt escultòric de la Llotja.

6.1.1 Creu de Santa Catalina (Làmina VIII, imatge 35)

Aquest element ens interessa doblement per ser una creu de terme i per ser un encàrrec atribuït a l'obrador Guillem Sagrera. Com ja havíem comentat, es tracta de l'única creu de terme conservada que sobresurt en relació a les altres, sobretot pel que fa la densitat ornamental i a la manera de representar els personatges, que difereix de l'esquema habitual. Malgrat tot, aquests fragments presenten un alt grau d'erosió.

Les restes d'aquesta creu actualment es troben en una de les sales del Museu de Mallorca. Provenen dels voltants de l'església de Sant Magí, on es trobava la Porta de Santa Catalina, que comunicava la

⁷² M^a. R. MANOTE. *L'escultura...*, 1996, p. 441.

ciutat amb el raval homònim, barri de pescadors a mig camí cap a Portopí.

Aquestes restes van ser relacionades per Joana M. Palou amb un document tret a la llum per Llompart datat el 1441.⁷³ El mal estat de conservació d'aquesta peça fa que el lloc d'on provenen sigui l'argument de més pes per relacionar-les amb el document tret a la llum per Llompart.⁷⁴

Aquestes restes consten d'un tambor octogonal amb figures de sants representats fins a mitja cuixa de forma frontal i emmarcats per gablets. La creu està decorada amb traceries i en un costat presenta la figura de la Maredeú sobre una peanya amb un àngel que aguanta un filacteri a sota. A l'altre costat hi ha la figura de Crist ressuscitat, amb un sudari que li cobreix mig cos; a sota també té un àngel. Val a dir que la postura dels àngels sembla tenir els seus referents en les figures de la Llotja, encara que com hem dit, el seu estat de conservació no permet emetre judicis de valor tot i que el cànion de les figures no sembla del tot ben resolt.

6.1.2 Capella de la Passió a Sant Miquel de Felanitx (Làmina VIII, imatges 36 a 38)

Un altre document tret a la llum per R. Rosselló revela un encàrrec que es va fer a Guillem Sagrera destinat a una de les capelles laterals de l'església parroquial de Sant Miquel de Felanitx, la vila natal de Guillem Sagrera.⁷⁵ El 9 de gener de 1442 el bisbe Gil Sánchez Muñoz va acceptar que el prevere Jordi Sabet construís una capella dedicada a la Passió que alhora serviria com a lloc d'enterrament per a Jordi Sabet i la seva mare. Cal esmentar que la família dels Sabet també va encarregar el retaule de la *Passio Imaginis* ubicat al santuari de Sant Salvador a la mateixa localitat. Eren, doncs, una família amb recursos i capacitada per fer encàrrecs d'importància amb inclinació de devoció cap al tema de la passió.

En el document conservat, Guillem Sagrera hi apareix com a mestre d'obres, tot i que com ja apunta Llompart les restes conservades no es poden atribuir a Sagrera.⁷⁶ La capella va canviar d'advocació al segle XVII i va passar a ser la de Sant Francesc. Actualment hi podem contemplar el resultat d'una intervenció neogòtica que consta d'un retaule i una capa de policromia als murs. Perduts els sepulcres, de l'obra sagreriana només en queden dos culsdellàntia situats a la part exterior en que hi figuren profetes aguantant filacteris, els dos culsdellàntia posteriors que representen l'escena de la flagel·lació i el bes de Judes i la clau de volta amb la figura de Crist sortint del sepulcre. Totes aquestes figures sofriren la malaurada restauració que va consistir en aplicar pintura de forma molt poc encertada, probablement en el moment en què es va fer la reforma neogòtica d'aquesta capella.

73 J.Mª PALOU. *Guillem Sagrera*, 1995, p. 49.

74 Mª. R. MANOTE. *L'escultura...*, 1996, p. 442.

75 ROSSELLÓ VAQUER. Ramón. *Mestre Guillem Sagrera*, Barcelona, Olañeta, 1979, p. 5.

76 G. LLOMPART. "Sagreriana...", 1983, p. 411.

En els últims anys s'ha portat a terme una neteja integral de l'interior de l'edifici i la capa de pintura aplicada sobre les escultures llueix més que mai.

Rosselló fou el primer en fer notar aquestes escultures, que li van merèixer l'opinió que es tractaven d'obres de qualitat regular d'alguns deixebles de l'obra sagreriana, cosa que corrobora Palou.⁷⁷ Manote serà la primera en valorar les figures per separat, apuntant que els profetes evidencien l'estil sagreriana pel que fa al vent que agita les robes, la postura i la manera de sostenir els filacteris. Segons Manote, la figura de la clau de volta amb el crist crucificat també és de bona factura si s'observa de lluny. Divergeixen en qualitat els dos culs de llàntia del fons amb els temes del Bes de Judes i la Flagel·lació de Crist,⁷⁸ que presenten un cànon curt i poc encertat; les postures dels personatges són encarcarades i teatrals i els plisats de les teles també s'allunyen dels de les representacions de més qualitat.⁷⁹

Aquestes escultures, després d'una bona restauració podrien permetre fer valoracions més contundents, ja que la capa de pintura dificulta l'apreciació dels detalls. Tot i això, podem extreure les conclusions que els rostres dels profetes, les barbes i la indumentària tenen punts de connexió amb els fragments d'escultura conservats a Porreres i pertanyen a una mateixa tradició, tot i que la contundència i rigidesa del plegat de les seves túniques fa que puguem considerar aquests profetes com a obres de qualitat inferior.

6.1.3 Capella de Nostra Dona de Gràcia (Làmina VIII, imatge 39)

Un document trobat per Llompart revela que el 6 de febrer de 1447 Guillem Sagrera cancel·lava el contracte per a les obres de Nostra Dona de Gràcia a Ciutat de Mallorca amb motiu de la seva partida a Nàpols i cobrava 150 lliures per la feina feta fins al moment, a repartir amb el seu nebot Antoni.⁸⁰ A partir del moment, el seu nebot Miquel Sagrera es feia càrrec de les obres.⁸¹

Actualment aquesta església s'ha convertit en una capella annexa a l'actual església del Socors i a nivell escultòric només es conserva l'heràldica de les claus de volta. A la portada també es conserva la decoració vegetal de les arquivoltes i les peanyes destinades a sostenir les escultures del timpà i uns angelets als angles de la porta que remetent als de la traceria de les finestres de la Llotja. Tot i

77 R. ROSSELLÓ. *Mestre...*, 1979, p. 7. i J. M^a PALOU. *Guillem Sagrera*, 1995, p. 49.

78 M^a. R. MANOTE. *L'escultura...* 1996, p.447.: Esmenta que es tracta de l'escena de *Ecce Homo*, tot i que l'escena està composta per Jesús mig nu, amb les mans lligades i rebent fuetades per part de dos soldats amb amb dos personatges expectants a sengles costats. Per tant sembla més lògic que és tracti de l'escena de flagel·lació prèvia a la presentació de Crist davant de Ponç Pilat.

79 *Ibidem*, p. 447.

80 G. LLOMPART, "Sagreriana minora", 1983, p.408.; "Miscelánea...", 1999, p.86.

81 M^a. R. MANOTE, *L'escultura...*, 1996, p. 443.

que estilísticament no resulten obres gaire afortunades les podem comparar amb la traseria de la Llotja.

6.2. Escultors vinculats a l'orbita sagreriana.

Per tal d'acabar de definir l'entorn més immediat de Guillem Sagrera cal fer menció dels personatges més rellevants que podem relacionar amb el seu obrador, ja siguin familiars o part de tallers independents que en algun moment es van afiliar al de Sagrera. Molts d'ells van rebre formació sota les ordres de Sagrera, segons les seves necessitats, durant la intensa etapa mallorquina en què Sagrera fou mestre major de la Llotja i la Seu i, posteriorment, es van fer càrrec de noves tasques escultòriques.⁸²

El primer en exposar aquesta nòmina d'artistes que s'interrelacionen amb el taller de Guillem Sagrera fou Alomar en el seu article on recull dades sobre els deixebles de Guillem Sagrera.⁸³

Aquí ens centrarem en aquells que van desenvolupar la seva tasca a Mallorca i, per tant, formen part del context que estem intentant recrear per a les peces conservades a Porreres. En concret farem referència a aquelles figures que ens han llegat obres conservades o bé tenen un corpus d'obra atribuïda que ens permet extreure conclusions sobre els estils i personalitats artístiques relacionats amb Sagrera.

6.2.1 Joan Sagrera

Joan Sagrera, fill de Guillem, apareix documentat el 1457 treballant al Castell Nou juntament amb Guillem Sagrera, i fou l'encarregat amb Jaume Sagrera de finalitzar les obres de la Sala dels Barons després de la mort del patriarca.

Filippo Meli apunta que el 26 de setembre del 1459 el canonge Chicco de Luporto, en nom de l'arquebisbe de Palerm contracta un arquitecte, Juan de Gambara, per a la contrucció d'un finestral per al palau episcopal similar al que està fent un tal Joan Cibera, probable italianització de «Joan Sagrera». Dels dos finestrals només se'n conserva un i no sabem si és el de Cibera o el de Gambara. En tot cas el finestral conservat guarda semblances amb els finestrals de la Llotja.⁸⁴

El 1473 Joan Sagrera està documentat a la Seu de Mallorca, com a mestre major sota les ordres d'Arnau Piris, successor de Guillem Sagrera. Cap el 1481 està documentat treballant a Mallorca al palau de l'Almudaina, on va fer per 238 lliures la tribuna per ubicar l'orgue de la capella de Santa

82 G. ALOMAR, *Guillem Sagrera*, 1970, p. 205.

83 G. ALOMAR, "Los discipulos de Guillermo Sagrera en Mallorca Napoles y Sicilia (I-II)", *Napoli Nobilissima*, Vol II, fasc IV, 1963. 85-96 i 125-136.

84 G. ALOMAR. *Guillem Sagrera*, 1970, p. 208.

Aina. Aquesta tribuna, realitzada el 1489, presenta una traceria molt similar a la del púlpit dels cantors de la Sala dels Barons del Castell Nou de Nàpols, cosa que ha portat Alomar a atribuir aquesta tribuna a Joan Sagrera i a jutjar el seu estil com poc original comparat amb el del seu pare i mestre.⁸⁵ L'únic element figuratiu que li podem atribuir són les armes de Ferran II el Catòlic.

A la sagristia de la Seu es conserva el sepulcre de l'antipapa Gil Sánchez Muñoz, obra que la documentació ha permès atribuir a Joan Sagrera, i com apunta Domenge ens mostra una factura mediocre que evidencia els límits de Joan Sagrera en el camp de l'escultura.⁸⁶

6.2.2 Francesc Sagrera

Francesc Sagrera II, nebot-nét de Guillem Sagrera, és el seu deixeble que ha llegat encàrrecs més importants a Mallorca. Se l'ha inscrit dintre del corrent del gòtic flamíger i les seves obres conegudes més rellevants consisteixen en la construcció de portals i sepulcres.

Una de les primeres notícies sobre Francesc Sagrera és precisament la que fa referència a la seva obra més interessant pel que fa a l'escultura: el sepulcre de Ramon Llull, ubicat en una de les capelles radials de l'absis del temple del convent franciscà a Ciutat de Mallorca. Sembla que ja havia estat ideat per Joan Llobet, un dels impulsors més importants del lul·lisme, que va idear una sèrie de mènsules a sota del sepulcre que representen homes subjectant els emblemes del *trivium* i el *quadrivium*. Tot i que la historiografia hagi afirmat que es tracta d'un programa iconogràfic lul·lià cal valorar la observació de Miquela Sacarès que apunta al fet que les arts liberals eren un tema comú als sepulcres italians.⁸⁷ Les restes del beat es traslladen a la capella l'any 1448. Aquestes es disposaren en una caixa de fusta i no és fins el 1487 que Francesc Sagrera fa el sarcòfag. Segons Alomar, posteriorment es va elaborar el sòcol amb les esmentades arts liberals. Tot i que la documentació no sembla gaire clara s'ha atribuït tot el conjunt a Francesc Sagrera per la influència flamígera de les formes.⁸⁸ La figura jacent de Ramon Llull és conflictiva, ja que sembla arcaïtzant per fer referència al segle XIII o bé retocada en segles posteriors. Per contra, les figures del sòcol presenten una influència sagreriana tardana.

Des del 1448 es té constància documental que Francesc Sagrera rebia diners de l'obra de la Seu. En un d'aquests documents cobra la traça del portal de l'Almoïna de la Seu i les plantilles realitzades

85 G. ALOMAR. *Guillem Sagrera*, 1970, p. 216.

86 DOMENGE I MESQUIDA, Joan. "Traces épiscopales dans la chatedral gothique de Majorque: espaces, sépultures, mobilier liturgic", *L'évêque, l'image et la mort. Identité et mémoire au Moyen Âge*, Villa, Universitat de Lausanne, 2014, p. 310-314.

87 SACARÈS TABERNER, Miquela. "'Dipositor sum sanitatis" El sepulcre de Ramon Llull", *Locus Amoenus*, 11, 2011-2012, p. 63-69.

88 G. ALOMAR. *Guillem Sagrera*, 1970, p. 217-227.

per a les motlures.⁸⁹ El portal de l'Almoina resulta una obra imaginativa i de qualitat. Les fulles d'acant que la decoren semblen plenes de vida i a punt d'obrir-se. Són similars a les fulles que decoren el portal de l'església de Sant Nicolau i resulta encertada l'atribució que Alomar atribueix a Francesc Sagrera. Presenta torres angulars com la de la Llotja i el seu portal sembla una còpia del l'obra magna de Guillem Sagrera. Tot i això Domenge assenyala que l'obra escultòrica de Sant Nicolau comparada amb la de l'Almoina resulta pesant i d'inferior qualitat, per tant no es pot atribuir a Francesc Sagrera.⁹⁰

Una altra obra que Alomar ha atribuït a Francesc Sagrera és el sepulcre del mateix Joan Llobet, situat en una zona elevada de la capella del cor de Jesús a la catedral de Mallorca.⁹¹

Com hem vist, Francesc Sagrera és continuador d'algunes influències borgonyones. El seu estil tardà, tot i presentar gran qualitat, perd la diversitat que presentaven les obres de Guillem Sagrera. Els exuberants motius vegetals que esculpeix segueixen patrons seriatos i en les obres escultòriques figuratives del sepulcre de Ramon Llull resulten més simples i pesades que les de Guillem Sagrera, sense desmerèixer la qualitat del treball escultòric. Les figures de Porreres, en comparació, no es corresponen a aquests treballs, ja que mostren una essència borgonyona més fresca.

6.2.3 Els Vilascar

Igual que la nissaga dels Sagrera, els Vilascar era una estirp de laspiscides amb d'origen a felanitxer. Aquesta família va estar estretament lligada a la dels Sagrera i sovint els trobem col·laborant amb l'obrador de Guillem Sagrera.

El 1439, Cristòfol Vilascar treballa sota les ordres de Guillem Sagrera en el trespol de la Llotja. Després de la partida de Guillem Sagrera cap a Nàpols veiem Cristòfol Vilascar treballant en l'extracció de pedra de Cala sa Nau⁹² per enviar-la a Nàpols a través de la xarxa que havia creat el taller de Guillem Sagrera per a la construcció del Castell Nou i, el 1470, el veiem contractant al Palau Episcopal unes obres per cobrir un espai amb dues voltes nervades, projecte que finalment no es va realitzar probablement a causa de la seva mort.⁹³

Un dels membres dels Vilascar més rellevants fou Guillem Vilascar, que després de la partida de

89 QUADRADO, José M.^a. *España, sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia. Islas Baleares*, Barcelona, 188, p. 746. Esmenta que encara es conservaven les plantilles per a les motlures a la Seu. Actualment no es conserven.

90 DOMENGE I MESQUIDA, Joan. "La arquitectura en el reino de Mallorca, 1450-1550. Impresiones desde un mirador privilegiado", *Artigrama*, 23, Universidad de Zaragoza, 2008. p. 204.

91 G. ALOMAR. *Guillem Sagrera*, 1970, p. 218.

92 G. LLOMPART. "Sagreriàna minora...", 1983, p. 413.

93 G. ALOMAR. *Guillem Sagrera*, 1970, p. 232.

Guillem Sagrera a Nàpols es fa càrrec de la finalització de les obres de la Llotja juntament amb Miquel Sagrera. El 1451, se'l reconeix com a mestre major de l'obra de la Llotja i rep l'encàrrec de finalitzar la traceria dels finestrals de la Llotja que havia iniciat Sagrera. Segons Alomar, Guillem Sagrera va dissenyar la traceria de les finestres de la façana principal de la Llotja, mentre que les altres foren dissenyades per Guillem Vilascar.⁹⁴ També rebé encàrrecs d'obres d'enginyeria d'importància vinculats als Jurats de Mallorca, com la reparació del moll de Santa Catalina el 1454 i i unes reparacions a la síquia de ciutat el 1459.

A nivell escultòric, l'obra més destacada relacionada amb Guillem Vilascar és un sepulcre provinent del claustre del convent de Sant Francesc, llavoradat amb pedra de Santanyí que consta d'obra una pietat a sobre d'un basament on es pot llegir la inscripció «Sepultura del honrat en Gilem Vilascar e dels seus», que segons Alomar es podria atribuir al propi mestre.⁹⁵ Aquesta escultura destaca per ser el millor exemple de sepultura relacionat amb un personatge dedicat a l'ofici de la pedra. La marededéu coberta amb un mantell i sostenint el cos de Crist mort aguanta el seu cap amb una mà. Aquesta escultura també plasma el ressò de la influència sagreriana, però tampoc sembla estar estretament connectada amb els fragments conservats a Porreres.

6.2.4 Pere Autor

Pere Autor fou un picapedrer d'origen francès que va treballar amb Guillem Sagrera a la Llotja de mercaders. Donada la confiança que hi tenia Guillem Sagrera segons mostra el document tret a la llum per Llompart, hem de pensar que Pere Autor tenia un gran talent i es trobava entre les personalitats més avantatjades del taller sagrerianà.⁹⁶ A més, el seu origen implica que probablement va formar-se en terres franceses, on pogué disposar de més referents que aquells artistes formats a Mallorca.

Malauradament, no conservem cap obra documentada de Pere Autor i la documentació és escassa. Tot i això, cal destacar la proposta d'atribució feta per Palou en parlar dels quatre àngels músics de la Seu, atès que són figures vinculades al taller de Sagrera i amb una forta influència borgonyona. Fent notar la semblança d'aquests àngels amb els àngels del retaule de la capella dels Corporals de la Col·legiata de Daroca, a Saragossa, datada entre 1434 i 1443,⁹⁷ Palou apunta que les correspondències entre els quatre àngels músics de la Seu pel que fa als rostres, cabells, plegats i el

94 G. ALOMAR. *Guillem Sagrera*, 1970, p. 234.

95 *Ibidem*, p. 236.

96 LLOMPART MORAGUES, Gabriel. *Miscelánea documental de pintura y picapedrería medieval mallorquina*, Palma, Museu de Mallorca, 1999, p. 100.

97 A. DURAN i J. AINAUD. *Escultura gòtica, ars hispaniae*. VIII, Madrid, 1956, p. 282.; P. QUARRÉ, "*Le retable...*", 1976.

fet que els capitells que sostenen els àngels músics són iguals als de la part superior del retaule no pot ser una casualitat. Segons Palou, sembla que el mateix artista que va llavorar els àngels músics en el segon quart del segle xv va desplaçar-se a Daroca i va participar en el retaule dels Corporals. Segons Palou, s'hauria de tractar d'un membre molt qualificat del taller sagreria, que podria ser Pere Autor.⁹⁸

6.2.5 Huguet Barxa

Huguet Barxa és una de les figures més controvertides pel que fa als escultors documentats a la Mallorca del segle xv. El trobem relacionat a Guillem Sagrera a partir del 1428 treballant a la Llotja de mercaders.

Per la documentació que es conserva, el podem considerar un artista acostumat a realitzar treballs diversos, representatiu de la versatilitat de l'artista medieval i capaç de fer-se càrrec d'obres d'arquitectura, talla en pedra, talla en fusta i, fins i tot, pintura. El seu nom era poc habitual i en alguns contractes se l'anomena «imaginaire». Per tant, hem d'entendre que era percebut com algú forà i especialment reconegut per la seva capacitat com a creador d'imatges. També se sap que fou un dels artistes més actius a mitjan segle xv i va arribar a treballar per la casa reial i per a l'obra de la Seu.⁹⁹

Ens interessa especialment el fet que va tenir una producció significativa de creus de terme: el 1436 va cobrar la talla d'una creu i en va realitzar dues més per a la parròquia de Lluçmajor el 1436 i el 1460.¹⁰⁰ L'encàrrec d'aquestes tres creus de terme ens permet reforçar la idea que no sempre eren peces de caràcter popular, ja que aquests tres encàrrecs es van fer a un dels artistes més sol·licitats de Mallorca, tot i que, com hem esmentat, no podem saber si les va delegar a un altre membre de l'obrador.

Altres tasques realitzades foren les escultures angèliques i altres ornaments per al pati d'un mercader el 1440. El 1453 es compromet a fer en fusta d'avet l'estructura d'un retaule de tres carrers amb bancal per a la parròquia de Porreres, que seria pintat per Rafel Mòger i del qual encara es conserva la taula central amb els dos sants Joan al Museu de Mallorca, obra que situa aquest artista al mateix lloc que les restes escultòriques que intentem contextualitzar.

Entre 1458 i 1460, Huguet Barxa va rebre l'encàrrec de la seva única obra documentada conservada:

⁹⁸ *Mallorca gòtica*, 1998, p. 255.

⁹⁹ A. JUAN. "La actividad...", 2014, p. 211. Cita 18. Al 1444 va llavorar una gàrgola per a la catedral.

¹⁰⁰ G. LLOMPART. "Maestros..." 1983, p. 24-25. i M. BARCELÓ i G. LLOMPART. "Quaranta dades...", 1998, p. 91. doc 10.

la talla en fusta del retaule de la capella palatina de Santa Aina, del qual es conserva part de l'estructura i l'escultura de Santa Pràxedes que ha patit una restauració en la qual es va optar per completar les pèrdues de la peça (Làmina IX, imarges 41, 42 i 43).¹⁰¹ Aquesta figura presenta la santa dempeus amb una llarga túnica que genera uns plecs llargs i rectilinis que es corben en arribar a terra i el seu rostre de front ample i cabells llargs i ondulats pot remetre a la verge del timpà posterior de la Llotja.

El primer autor en tractar aquesta figura la figura d'Huguet Barxa fou Gabriel Llompart, que li va atribuir el retaule de la *Passio Imaginis* conservat al santuari de Nostra Dona de Sant Salvador de Felanitx i l'únic exemple de retaule medieval en pedra conservat a Mallorca (Làmina IX, imatges 44 i 45). Basant-se en les semblances existents entre la figura de Santa Pràxedes i la figura de Maria Magdalena del retaule de la *Passio Imaginis*, Llompart va atribuir a Huguet Barxa aquesta peça.¹⁰² Seguint amb aquesta línia també li va atribuir la Deposició conservada en el museu diocesà (Làmina IX, imatges 46 i 47). Es tracta d'unes figures femenines de cara plena, front ample i cabells ondulats com la Mmarededéu de la Llotja. Les dues peces atribuïdes a Barxa comparteixen també unes mans allargades molt característiques. tot i que una de les mans de santa Pràxedes sigui un afegit.

A partir de les atribucions proposades per Llompart i tenint en compte que era un imaginari capaç i sol·licitat, s'ha proposat la figura d'Huguet Barxa com una possible opció d'atribució de certes obres: les aportacions de Manote al catàleg *Mallorca Gòtica*¹⁰³ estableixen una sèrie de correlacions entre les obres ja atribuïdes a Huguet Barxa, com són el retaule de la *Passio Imaginis* o la Deposició del Museu Diocesà amb la talla de fusta de Nostra Dona dels Àngels provinent de la parròquia de Pollença (Làmina IX, imatge 48). Tot i això, Manote no s'aventura a donar l'atribució per definitiva, ja que s'ha de tenir en compte que el taller de Guillem Sagrera era el nexa d'unió d'una nòmina d'artistes molt capaços (com ara Pere Autor) dels quals encara falta molta informació i de ben segur algun d'ells podria ser l'autor de Nostra Dona dels Àngels.¹⁰⁴

També cal esmentar el recent article publicat per A. Juan, que posa en dubte la relació que hi pugui haver entre la figura de Santa Pràxedes i el retaule de la *Passio Imaginis* per tal de replantejar les atribucions que tradicionalment s'han fet a Huguet Barxa, atribuint-li un conjunt d'obres de qualitat inferior i aparentment flamenquitzants, projectant-lo fora de l'escola sagreriana i proposant-lo com a

101 AGUILÓ, E. "Notes i documents per a una llista d'artistes mallorquins dels s. XIV i XV", *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 15, 1905-1907, p. 30.

102 LLOMPART MORAGUES. "Huguet Barxa, autor del retablo de la Passio Imaginis de Felanitx", *Archivo español de arte*, 50, 199, 1977. p. 332.

103 *Mallorca gòtica*, 1998, p. 257.

104 *Ibidem*, p. 258.

representant d'una tendència que neix i mor en la seva figura.¹⁰⁵

Si bé és cert que la figura de Santa Pràxedes és més rígida i presenta uns plecs que cauen d'una forma més lineal que la Deposició del Museu Diocesà, el retaule de la *Passio Imaginis* o la figura de Nostra Dona Dels Àngels, tampoc creiem que sigui motiu suficient com per excloure-la de l'òrbita sagreriana, i tampoc s'ha de creure que el retaule de la *Passio Imaginis* sigui una obra importada (com afirma Antònia Juan, 2014¹⁰⁶), ans al contrari, aquest retaule encaixa perfectament amb la tradició sagreriana i n'es un magnífic exemple.

Com hem dit, Huguet Barxa és una figura controvertida, però el podem incloure sota l'empremta sagreriana. Si bé no podem assegurar les atribucions que se li han fet en base a la figura de Santa Pràxedes, cal valorar que el conjunt d'obres que se li han atribuït presenten semblances molt interessants. Per exemple, els rostres ovalats amb un front ample, el tractament dels cabells i les mans llargues i fines que trobem en totes les obres.

El tractament de les teles en aquest conjunt d'obres difereix: és més lineal en el cas de Santa Pràxedes, més pròxim a l'estil de la Verge del portal del Mirador en el cas de la figura de Nostra Dona dels Àngels; la Deposició del Museu Diocesà i les taules centrals del retaule de la *Passio Imaginis* presenten una multiplicitat sumptuosa de plecs que semblen tenir el seu referent més pròxim als en els evangelistes de la Llotja, tot i que amb una qualitat menor, i les taules laterals del retaule semblen presentar una major rigidesa i un cànon més curt.

També cal remarcar que la Deposició del Museu Diocesà i el retaule de la *Passio Imaginis* tenen alguns punts en comú amb l'antiga capella de la Passió encarregada pels Sabet per a Sant Miquel de Felanitx, sobretot amb els dos culs de llàntia exteriors i la clau de volta. Tot i la malaurada capa de pintura, el rostre de Crist presenta la mateixa tipologia que el de la Deposició i també podem trobar moltes semblances amb el retaule de la *Passio Imaginis* pel que fa a la indumentària dels personatges (com ara el tipus d'armadura que porten els soldats) o si comparem els personatges masculins barbats amb els profetes dels culs de llàntia. Aquest conjunt de figures també poden ser comparades als fragments de Porreres, tot i que com veurem hi ha certes divergències pel que fa al plegat, al cànon o al tractament de barbes i cabells.

Com apunten Palou i Manote, aquestes diferències es podrien deure a l'obra de mans diferents d'un mateix taller o bé ser interpretades com motius per distingir diferents mestres.¹⁰⁷

105 A. JUAN. "Huguet Barxa...", 2014, p. 216-224.

106 *Ibidem*, 2014, p. 216.

107 M^a. R. MANOTE i J. M^a PALOU. "Guillem Sagrera...", 1998-1999, p. 99.

6.3 Altres obres adscrites a l'òrbita sagreriana/borgonyona

Ens falta per tractar un conjunt d'obres que no han estat atribuïdes a cap escultor ni estan documentades però que pels seus trets estilístics ens porten a pensar que han estat concebudes dintre del grup sagreria per artistes del seu taller. A, artistes que s'han format amb ell, que l'han pres com a model o, si menysmés no, artistes que no són aliens a la plàstica borgonyona. Aquestes obres, com veurem, ens mostren la irradiació de l'estil sagreria en diferents graus, tot i que la qualitat de les obres no significa que aquestes siguin més distants del taller de Sagrera, ja que, com hem vist, el taller produïa des d'escultures com les de la Llotja fins a escultures d'inferior qualitat com les de la capella de la Passió a Sant Miquel de Felanitx.

Un primer exemple a destacar són dues mènsules situades a l'arc del pati d'un típic casal gòtic al carrer de Ca'n Sanç número 9. Aquest tipus d'encàrrecs, com hem vist, eren comuns entre la gent adinerada de Ciutat i en aquest cas presenten unes figures angèliques que sostenen uns escuts. La primera que les va fer notar fou Manote: «Les figures angèliques tractades amb un cert primitivisme ostenten els característics cabells rulls i esborrofats i també el rostre arrodonit i l'incipient somriure, que remetent clarament als models sagrerians de la Llotja. Tot i que no es tracta de grans peces, sens dubte el seu interès rau en el fet, fàcilment sospitable d'altra banda, que la forta personalitat de Guillem Sagrera degué marcar el panorama escultòric mallorquí de la primera meitat del segle xv, generant de ben segur una escola de seguidors i imitadors del seu estil».¹⁰⁸

Al Museu Diocesà s'hi conserva un conjunt de quatre mènsules amb els evangelistes que provenen de l'antic convent dels Trinitaris Calçats a Palma (Làmina X, imatges 50 a 53). En ser enderrocat el convent, aquests evangelistes que formaven part d'una portada es van salvar, gràcies a l'acció de Bartomeu Ferrà com a responsable del fons de la Societat Arqueològica Lul·liana.¹⁰⁹ Aquestes figures fan entre 33 i 38 centímetres i estan llavorades en pedra de Santanyí. Wethey, l'any 1934, ja les va relacionar amb algun deixeble de Guillem Sagrera i les va comparar amb els evangelistes de la Llotja.¹¹⁰ Els evangelistes estan representats concentrats llegint els textos sagrats, i els plecs de les túniques, els rostres i les postures efectivament recorden els evangelistes de la Llotja, que probablement en van ser el model, tot i que com afirma Manote a *Mallorca gòtica* presenten una qualitat d'un rang inferior. Aquestes mènsules també s'han volgut relacionar amb unes mènsules de guix procedents de la Cartoixa de Jesús de Natzaret de Valldemossa, un edifici que fou construït

108 M^a. R. MANOTE. *L'escultura...* 1996, p. 444.

109 FERRÀ PERELLÓ. Bartomeu. "Los evangelistas", *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, Palma, 1 n.º 39. 1896. p. 2.

110 H. E. WETHEY. "Guillermo Sagrera", 1934, p. 57.

sobre el 1440 per un deixeble de Sagrera i que avui ha desaparegut.¹¹¹ Tot i això, s'han conservat dues mènsules de les quatre que hi havia en el presbiteri amb les representacions dels quatre evangelistes.¹¹² Aquestes mènsules, a més de presentar característiques que les inclouen dintre del cercle sagrerianà, són un exemple de l'aplicació d'escultura en elements en guix un cop s'ha finalitzat l'estructura arquitectònica —*après la pose*— tal com indica Manote, malauradament no hem pogut aconseguir-ne imatge per a incloure-les en el present treball.¹¹³

També es conserva al Museu Diocesà una altra peça que ha estat posada en relació amb les obres de l'obra de Sagrera. Es tracta d'una clau de volta que prové de l'antiga església de Manacor, que fou enderrocada per tal de construir un temple neogòtic (Làmina X, imatge 49). La clau de volta en qüestió presenta un relleu de molt bona qualitat que presenta la Verge sostenint el Nen en una posició de tres quarts. Segons Manote, l'escena presenta una harmonia que ha de ser atribuïda a un autor italià renaixentista, tot i que els personatges angèlics que l'envolten presenten en molt bona talla un conjunt de característiques que permeten adscriure'ls al corrent sagrerianà: els cabells rulls, les cares arrodonides, les teles que s'enlairen al seu voltant i la manera de treballar les ales...¹¹⁴ Segons Manote, tot menys la imatge central fa pensar en l'escola Sagreriana, però val la pena comparar la Mare de Déu d'aquesta clau de volta amb els personatges femenins del retaule de la *Passio Imaginis*, la Deposició del Museu Diocesà i la figura de Nostra Dona dels Àngles: el front ample, les galtes plenes i la manera com cauen els cabells remetent a un mateix model.

Per acabar, cal tractar la figura d'un Sant Joan ubicat en el retaule major de l'església parroquial de Muro i que prové d'un anterior retaule gòtic. Aquesta figura, igual que el sant Joan de la Llotja, va coberta amb pells i avança una cama que surt entre els abundants plecs de la roba. Amb una mà aguanta l'anyell i, amb l'altra, un filacteri. L'anatomia, el rostre i el treball de les teles i els cabells presenten una gran qualitat que van fer pensar a Gabriel Llompart que aquesta figura podria ser del mateix Guillem Sagrera.¹¹⁵ Tot i això, com apunta Manote, els pòmuls triangulars, el plegat de les teles que resulta simple i amaga l'anatomia, a més de la posició de la cama, que no es correspon amb la del tors, fan pensar en un escultor de categoria inferior a Guillem Sagrera, tot i que aquesta sigui una de les escultures de més qualitat d'entre les que feren els seus seguidors.¹¹⁶

111 *Mallorca gòtica*, 1998, p. 264.

112 BERARD I SOLÀ, Jeroni. *Viaje a las Villas de Mallorca*, Palma, Ajuntament de Palma, 1983, (1789), p. 46. :

"medios cuerpos de antiguos venerados ancianos, que sirven de repisas a las bóvedas de los arcos del presbiterio".

113 *Mallorca gòtica*, 1998, p. 265.

114 M^a. R. MANOTE. *L'escultura...*, 1996, p. 446.

115 G. LLOMPART. "Sagreriana...", 1983, p. 409.

116 M^a. R. MANOTE. *L'escultura...* 1996, p. 449.

6.3 Conclusions

Totes aquestes peces vistes fins ara presenten uns trets comuns que prenen com a model el corrent importat per Guillem Sagrera. Mitjançant el tractament de les teles i el treball dels cabells i les barbes es busca crear un joc volumètric que dona una gran presència a les figures gràcies també al naturalisme típic del gòtic internacional.

L'estudi de la nòmina d'artistes sagrerians i del conjunt d'obres conservades que segueixen aquest corrent ha permès veure els diferents graus d'assimilació del corrent borgonyò a l'illa de Mallorca, també s'ha pogut observar que la qualitat del treball escultòric depèn de les variables vinculades al propi artista, al sistema de taller i a la importància de l'encàrrec.

Si intentem buscar models per a les peces de Porreres per ubicar-les en el panorama sagrerianà (Làmina XI), veiem com a nivell estilístic la comparació amb els personatges barbats del retaule de la *Passio Imaginis*, atribuït a Huguet Barxa, resulta convincent i ens ajuda a recrear mentalment com devien ser les peces de Porreres abans de patir els estralls de l'erosió. Mitjançant la comparació veiem com els rostres i les barbes es resolen d'una manera similar que ens permet parlar de mans molt pròximes, però no de la mateixa, ja que es poden observar una sèrie de diferències significatives: el cànon de les figures de Porreres no és tan curt com el que presenten les figures del retaule; les teles dels profetes de Porreres també estan treballades de forma diferent: els seus plecs són més profunds i transmeten l'anatomia que hi ha a sota d'una forma diferent als plecs de la *Passio Imaginis*, cosa que dona una major sensació de volumetria. Tot i això, no s'ha de menystenir l'extraordinària qualitat que presenta aquest retaule en pedra, únic en el seu gènere a Mallorca.

També resulta interessant la comparació entre els rostres de peces de Porreres i els rostres dels profetes de la capella de la Passió encarregada pels Sabet a Sant Miquel de Felanitx. Tot i la capa de pintura que les cobreix, són molt similars, ens trobem davant de models pròxims executats per mans diferents.

Sembla doncs que tant en la capella de la Passió a l'església parroquial de Felanitx com en el retaule de la *Passio Imaginis* es treballa la plàstica borgonyona a un nivell més epidèrmic que no pas en els fragments conservats a Porreres, on les teles es pleguen d'una forma més acurada i l'expressivitat dels rostres reflexius dels profetes (sobretot dels dos menys erosionats), el «vent» que agita les teles i les barbes transmeten l'essència borgonyona d'una manera més directa.

Hi ha un altre conjunt d'escultures que podem comparar amb els fragments que ens atenyen. Es tracta d'alguns dels culs de llàntia dels arcs que obren les finestres al mur interior de la Llotja de

Mercaders, que presenten diferents personatges sostenint objectes que els identifiquen amb oficis. Algunes d'aquestes escultures presenten una excel·lent qualitat. Les escultures de la Llotja semblen tenir una qualitat superior a les de Porreres pel que fa a la finor dels plecs i el detallisme que les acosten a altres exemples de la Llotja atribuïts a Guillem Sagrera, tot i això l'actitud del rostre dels personatges, el treball dels cabells i les teles ens permeten situar-les en una posició més pròxima als fragments de Porreres del que podríem pensar si tenim en compte l'estat de conservació de les últimes.

Vist això, sembla que les troballes de l'església parroquial de Porreres són peces que presenten un alt grau de qualitat dintre del grup de peces atribuïdes a l'òrbita sagreriana. El seu artífex tenia un alt grau d'assimilació de l'essència borgonyona i la transmet d'una manera més fresca i directa que altres escultors sagrerians. Podem afirmar amb contundència que tot i les pèrdues presenten afinitats formals, iconogràfiques i d'indumentària amb la resta d'obra sagreriana i es poden inscriure dintre d'aquesta tradició. Tot i trobar-se properes al grup d'obres atribuïdes a Huguet Barxa, no es pot afirmar al cent per cent la seva inclusió en aquest grup. Una atribució a l'obrador de Guillem Sagrera també seria factible, tot i que vista la diversitat de mans dintre d'aquest taller, aquesta atribució resultaria aventurada i no ajudaria a resoldre la "qüestió sagreriana". El més assenyat sembla ser considerar que aquestes obres han estat concebudes per un escultor avantatjat integrat en el corrent sagrerianà sense precipitar més conclusions i a l'espera de noves aportacions que permetin estrènyer el cercle de possibilitats o bé esperar a la descoberta de noves dades documentals.

Aquesta troballa presenta un interès que no s'hauria de menystenir a l'hora de realitzar futures recerques sobre l'escultura gòtica mallorquina.

LÀMINA VIII

35. Capitell de la creu de Santa Catalina. Museu de Mallorca. Foto: G. Noguera.



36. Clau de volta de la capella de la Passió de Felanitx. Foto: G. Noguera.



37. Culdellàntia amb l'escena de la flagel·lació a la capella de la Passió de Felanitx. Foto: G. Noguera.



38: Culdellàntia amb profeta a la capella de la Passió de Felanitx. Foto: G. Noguera.



39: Àngel de la porta de la capella de Nostra dona de Gràcia. Foto: G. Noguera.



40: Àngel de la traceria d'un dels finestrals de la Llotja. Foto: G. Noguera.



LÀMINA IX

41. H. Barxa: Sta Pràxedes. Foto: *Medelen.denivart.com*.



42. H. Barxa: Sta Pràxedes abans de ser restaurada. Foto: G. Llompart.



43. H. Barxa: Sta Pràxedes. Foto: *Medelen.denivart.com*.



44. Retaule de la *Passio Imaginis*. Foto: G. Noguera.



45. Retaule de la *Passio Imaginis*, Mare de Déu i M^a Magdalena. Foto: G. Noguera.



46. Deposició. Museu Diocesà de Mallorca. Foto: G. Noguera.



47. Deposició. Museu Diocesà de Mallorca. Foto: G. Noguera.



LÀMINA X

48. Nostra Dona de ls Àngels. Foto: AD. Mallorca gòtica. Barcelona-Palma. MNAC-Govern de les Illes Balears, 1998. p 256.



49. Clau de volta de Manacor. Museu Diocesà de Mallorca. Foto: G. Noguera.



50. Joan evangelista del convent dels trinitaris de ciutat. Museu Diocesà de Mallorca. Foto: G. Noguera.



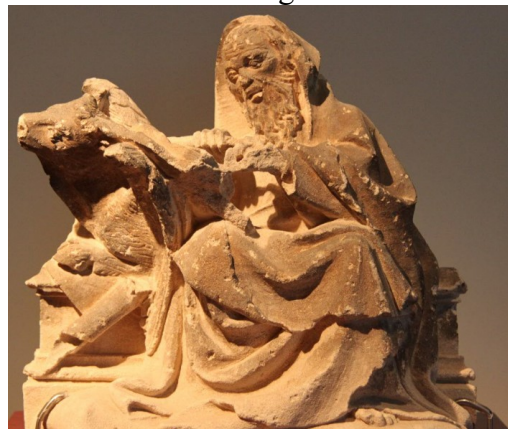
52. Marc evangelista del convent dels trinitaris de ciutat. Museu Diocesà de Mallorca. Foto: G. Noguera.



51. Mateu evangelista del convent dels trinitaris de ciutat. Museu Diocesà de Mallorca. Foto: Arxiu Mas.

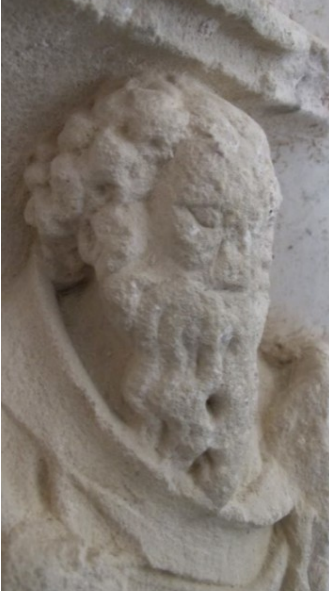


53. Lluc evangelista del convent dels trinitaris de ciutat. Museu Diocesà de Mallorca. Foto: G. Noguera.



LÀMINA XI

54: Detall de la peça nº2 de Porreres. Foto: G. Noguera.



55: Detall de la peça nº1 de Porreres. Foto: G. Noguera.



56: Detall de la peça nº1 de Porreres. Foto: G. Noguera.



57. Detall del retaule de la Passio Imaginis. Foto: G. Noguera.



58. Detall del retaule de la Passio Imaginis. Foto: G. Noguera.



60. Culdellàntia amb personatge masculí de l'arc que obre un dels finestrals de la llotja.



59. Culdellàntia amb profeta de la capella de la Passió a Felanitx. Foto: G. Noguera.



7 Porreres a finals del segle XIX. Una hipòtesi sobre les circumstàncies que han permès la conservació d'aquests fragments.

Una de les majors incògnites que giren entorn dels fragments escultòrics conservats a Porreres és la raó de la seva conservació. Els fragments escultòrics, que per les seves característiques corresponen al segle xv, es troben en el mur d'una estança destinada a l'emmagatzematge de material litúrgic en desús d'un temple barroc del segle xviii. El fet que es trobin inserits en el mur comporta una intenció deliberada de conservar els fragments i, per tant, la presència d'algun personatge amb una sensibilitat suficient com per conservar-los, ja que com evidencien els casos de destrucció de les creus del pou Florit, del Molí d'en Monroi o la de la placeta de Santa Catalina Tomàs, al llarg del segle xx les creus de terme s'han menystingut i eliminat per diversos motius.

El testimoni oral de Gabriel Celos, mestre d'obres de l'església parroquial actiu entre els anys 60 i 80, afirma no haver realitzat l'operació d'inserir els fragments en el mur, de fet ni tan sols en coneixia l'existència. Tot i que aquest testimoni no té per què ser determinant, crec que això ens dóna motius suficients com per situar el trasllat de les peces a la primera meitat del segle xx o abans.

Tenint en compte que l'apreciació de l'art gòtic entre els intel·lectuals es va començar a potenciar amb el romanticisme i es manifesta a Mallorca sobretot cap a finals del segle xix amb la restauració de la façana de la Seu, la restauració de la Llotja i l'arribada del neogòtic a Mallorca, seria interessant considerar que a finals del segle xix o principis del segle xx hi podria haver algú amb sensibilitat suficient com per fer l'esforç de conservar aquests fragments.

Precisament durant les dues darreres dècades del segle xix coincideixen tres personatges de profunda religiositat vinculats a l'església parroquial de Porreres i que comparteixen el gust per l'art gòtic. Es tracta de Pere Joan Campins (Ciutat de Mallorca 1859 – 1915), Bartomeu Ferrà i Perelló (Ciutat de Mallorca 1843 – 1924) i Joan Feliu Jaume (Porreres 1844 – 1907).

Pere Joan Campins, abans de ser bisbe de Mallorca, fou rector de la parròquia de Porreres en el període de 1898 a 1915. Durant la seva estada a Porreres va ser el responsable de promoure la restauració del campanar i instal·lar un parallamps, va reformar el presbiteri de l'església parroquial per adaptar-lo a les noves necessitats, va promoure la reforma del santuari de Montis-ion i va encarregar els goigs per a la Maredeu de Montis-ion a Mossèn Costa i Llobera, lletrat representatiu de l'Escola Mallorquina.

Bartomeu Ferrà va ser molt més que un arquitecte: va ser secretari de la Comissió de Monuments

Històrics Balears i un dels fundadors de la Societat Arqueològica Lul·lina (germen de l'actual Museu de Mallorca), i va escriure habitualment en el butlletí de la societat sobre temes arqueològics, artístics i museogràfics. Com a escriptor i assagista el podem situar dintre del moviment de la Renaixença i les seves obres expressen la seva visió profundament conservadora i religiosa front a la modernitat. En publicacions com *Ciutat ha Seixanta anys* expressa el seu desacord amb els canvis que comporta la incipient industrialització a l'illa, la demolició d'edificis a causa de l'especulació, la pèrdua dels valors cristians i la desaparició del patrimoni, en concret de l'art cristià.¹¹⁷

També cal apuntar que Bartomeu Ferrà era un gran coneixedor de les creus de terme a les quals va dedicar una publicació en el butlletí de la Societat Arqueològica Lul·liana. També les va aplicar en els seus projectes arquitectònics, com es pot veure en el projecte per al mateix cementiri de Porreres, on proposa l'aixecament d'una gran creu al centre dedicada als pobres enterrats a la fossa comuna. Tot i que el seu projecte només es va realitzar de forma parcial, ens han arribat els plànols on hi consta la creu.¹¹⁸

Per acabar, cal destacar la presència de Joan Feliu Jaume, nomenat fill il·lustre de Porreres l'any 1993. Joan Feliu també fou un home d'una profunda religiositat i va fundar una Societat Lul·liana a Porreres destinada a transmetre els esquemes dels bons costums morals i el lul·lisme entre els seus membres. Igual que Bartomeu Ferrà, també va estar involucrat en la fundació de la Societat Arqueològica Lul·liana i es va implicar en el trasllat al fons de la S.A.L. d'una troballa feta a Porreres en el seu temps: la taula central del retaule encarregat a Huguet Barxa i Rafel Mòger el 1453, actualment dipositada al Museu de Mallorca de la qual Joan Feliu figura com a soci responsable de fer el depòsit.¹¹⁹ També fou cronista local, i deixà testimoni d'aquesta troballa: «Cuando por indicación de S. E. Ilma. el difunto Sr Obispo D. Mateo Jaume, en 1879 a 80, fue restaurado el oratorio del Hospital, observose que en la parte posterior del retablo había una tabla movediza que estorbaba para ciertos trabajos; fue quitada de allí y desde luego llamaron la atención dos hermosas figuras de estilo bizantino pintadas en ella al temple, que representan aquellos Santos Patronos».¹²⁰

117 C. CANTARELLAS, "Bartomeu Ferrà..." , 2005, p. 13-29.

118 Arxiu Municipal de Porreres, Lligall 421, s.f., *Proyecto de ensanche y reforma del cementerio de la villa de Porreres. Planos y memoria descriptiva*. 1890.

119 FERRÀ PERELLÓ, Bartomeu. "Museo Arqueológico Luliano. Relacion de objetos ingresados durante el primer semestre del corriente año", *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 2, 1887-1888, p. 207.

120 ROSSELÓ FELIU, Joan. *Noticias Históricas sobre el Santuario de Montesión de Porreres*. Porreres, Ajuntament de Porreres, 1993. (Palma, 1894), p. 213.

Així doncs, veiem com entre els anys 80 i 90 del segle XIX van coincidir a Porreres tres personalitats sensibles al patrimoni i que formaven part activament de l'activitat intel·lectual de l'illa. Tot i la manca de proves per afirmar-ho rotundament, no seria forassenyat pensar que la conservació d'aquestes peces no és un accident fortuït, sinó fruit de la intenció de conservar aquests fragments inserint-los al mur per tal d'impedir la destrucció o la seva venda en el mercat d'antiguitats.

8 Valoració final i conclusions

Com a conclusió, podem afirmar que els dos fragments escultòrics conservats a l'església parroquial de Porreres es poden inserir amb tota seguretat dintre de l'òrbita sagreriana. Degut a la diversitat de mans del taller sagrerianà, que va produir obres de diversa qualitat i al fet que la personalitat de Sagrera, va influir tot el panorama artístic i va esdevenir model per a la majoria d'escultors, resulta impossible determinar si aquesta obra ha sortit d'un membre de l'obra de Sagrera o d'un dels seus seguidors més capacitats.

En tot cas, cal destacar l'extraordinària qualitat d'aquests fragments, que transmeten de forma fresca els models borgonyons del gòtic internacional. La qualitat d'aquests fragments és igual o superior a la de les escultures que tradicionalment s'han utilitzat per tal de construir la història de la petjada sagreriana i considerem que han de ser inclosos en futurs estudis.

El fet que aquests fragments formin part d'una creu de terme també comporta una fita dintre l'estudi d'aquesta tipologia. La qualitat de l'escultura i la substitució de sants de devoció popular per profetes ens demostra que les creus de terme no sempre eren obres de caràcter popular i que podien ser encarregades a artistes molt capaços. Al mateix temps, permet comprovar com les influències del gòtic internacional van adaptar-se a la tipologia de la creu de terme.

Pel que fa al context local, aquesta peça juntament amb la creu encarregada a l'argenter Antoni Oliva i el retaule d'Huguet Barxa i Gabriel Mòger ens fa considerar que Porreres era un lloc on es feien encàrrecs d'importància a artistes capacitats que treballaren a la capital.

La possibilitat que aquests fragments s'hagin conservat gràcies als esforços de Bartomeu Ferrà, Pere Joan Campins o Joan Feliu, homes amb una gran sensibilitat vers el patrimoni ens convida a pensar en el futur d'aquestes peces. Com que el seu emplaçament no és l'original i a més dificulta la seva visió i estudi creiem que s'hauria de proposar al Museu Diocesà que exerceixi la seva responsabilitat i porti a terme l'extracció de les peces del mur on es troben, per tal que experts en materials petrins puguin realitzar una neteja del morter que les adhereix al mur i una reconstitució del seu volum original, sempre respectant la historicitat de la peça. El procés de restauració també podria aportar més informació sobre les restes de policromia i treure a la llum parts de l'escultura que romanen ocultes sota el morter. Si es pogués portar a terme aquesta tasca, es posaria en valor una peça de gran rellevància artística i patrimonial, cosa que revertiria de forma positiva en el coneixement d'un dels episodis artístics més brillants de la història de l'art mallorquí i facilitaria la seva contemplació per part de la societat, en qui recau el deure de valorar i conservar tot el llegat patrimonial.

9 Bibliografia

- AGUILÓ, E. "Notes i documents per a una llista d'artistes mallorquins dels s. XIV i XV", *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 15, 1905-1907, p. 30.
- ALOMAR ESTEVE, Gabriel. "Los discipulos de Guillermo Sagrera en Mallorca Napoles y Sicília (I-II)", *Napoli Nobilissima*, Vol II, fasc IV, 1963. p. 85-96 i p. 125-136.
- ALOMAR ESTEVE, Gabriel. *Guillem Sagrera*, Barcelona, Bulme, 1970.
- BARCELÓ CRESPI, Maria i LLOMPART MORAGUES, Gabriel. "Quaranta dades d'art medieval mallorquí", *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, N.º 54, 1998. p. 95-104.
- BARCELÓ CRESPI, Maria. *Sobre Porreres II*, Porreres. Maria Barceló Crespi, 2011.
- BERARD I SOLÀ, Jeroni. *Viaje a las Villas de Mallorca*. Palma, Ajuntament de Palma, 1983. (1789).
- BERTAUX, Emile. "La sculpture de xveme siecle en Espagne iusqu'au temps des rois chatoliques", *Historie de l'art*, vol, II, (Dir, Andre Michel), Paris, Librairie Armand Colen, 1908.
- BOVER, Joaquim Maria. *Noticias histórico-topográficas de la isla de Mallorca, estadística general de ella y de periodos memorables de su historia*, Palma, Guasp i Barberí, 1864.
- CANTARELLAS CAMPS, Catalina. "Bartomeu Ferrà i Perelló. Palma 1843-1924", *Societat Arqueològica Lul·liana: Una il·lusió que perdura*, Gabriel Ensenyat, Palma 2005. Vol 2. p. 9-36.
- *Catalunya 1400: El gòtic internacional*. Barcelona. Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2012.
- CAUSA, R. "Sagrera, Laurana e l'arco di Castelnuovo", *Paragone*, 5, Florència, 1954, p. 3-23.
- CARBONELL I BUADES, Marià. "Sagreriana Parva", *Locus Amoenus*, 9, 2007-2008, p. 62-78.
- CERDÀ GARRIGA, Magdalena. "Algunes notícies al voltant de les portes de la Llonja", *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 69, 2013. 121-129.
- DILMÉ BEJARANO, Enrric. *La restauració històrica de la llotja de Palma de Mallorca*.

(1866-1905). *Lliçons d'una intervenció vuitcentista*, Directors: J. Domenge i Mesquida i J. L. González Moreno Navarro, Universitat Politècnica de Catalunya Escola tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, Departament de Construccions Arquitectòniques I, Programa de Construcció, Restauració i Rehabilitació Arquitectònica, UPC, 2013.

- DOMENGE I MESQUIDA, Joan. "Mallorca: Una aproximació als treballs i ocupacions dels artistes medievals. Segles XIV-XV", *Jornades d'Estudis Històrics Locals. La manufactura urbana i els menestrals (s.XIII-XVI)*. Palma. IdEB, 1990. p.381-398.
- DOMENGE I MESQUIDA, Joan. "Guillem sagrera et "lo modern de son temps"", *Revue de l'art*, 166, 2009.
- DOMENGE I MESQUIDA, Joan. "Guillem Sagrera, Alcance y lagunas de la historiografía sagreriana", *Una arquitectura gòtica mediterrànea*, Vol II, Generalitat Valenciana, 2003, p. 115-132.
- DOMENGE I MESQUIDA, Joan. "La arquitectura en el reino de Mallorca, 1450-1550. Impresiones desde un mirador privilegiado", *Artigrama*, 23, Universidad de Zaragoza, 2008. p. 185-239.
- DOMENGE I MESQUIDA, Joan. "Traces épiscopales dans la chatedral gothique de Majorque: espaces, sépultures, mobilier liturgic", *L'évêque, l'image et la mort. Identité et mémoire au Mogen Âge*, Villa, Universitat de Lausanne, 2014, p. 299-320.
- DURAN I SANPERE, A i AINAUD DE LASSARTE, J. "Escultura gòtica", *Ars Hispaniae*, VIII, (Escultura gòtica), Plus Ultra, Madrid, 1956.
- DURAN I SANPERE, Agustí. *Monumenta Cataloniae, els retaules en pedra*, Vol 2, Alpha, Barcelona, 1934.
- DURLIAT, Marcel. "Le portail du Mirador de la chatedral de Palma de Majorque", *Pallas. Anales de la Faculté des Lettres de Toulouse*, XI, Tolosa de Llenguadoc, 1960, p. 245-255.
- DURLIAT, Marcel. "Un artiste picard en Catalogne, et a Majorque: Pierre de Saint-Jean", separata de *Caravelle*, I, Tortosa de Llenguadoc, 1963.
- DURLIAT, Marcel. *L'art en el regne de Mallorca*, Editorial Moll, 1964.
- FERRÀ PERELLÓ, Bartomeu. "Cruces de Piedra." *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, Palma, 1885, p. 18-21.

- FERRÀ PERELLÓ, Bartomeu. *Ciutat ha Seixanta Anys*, Palma, Miquel Font, 1996.
- FERRÀ PERELLÓ, Bartomeu. “Los evangelistas”, *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, Palma, 1 n.º 39. 1896.
- FERRÀ PERELLÓ, Bartomeu. “Museo Arqueológico Luliano. Relacion de bjetos ingresados durante el primer semestre del corriente año”, *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 2, 1887-1888. p. 207-208.
- FREIXAS CAMPS, Pere. “La catedral de Girona”, *Arquitectura I*, (L'art gòtic a Catalunya, II), Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2002, p. 302-324.
- FURIÓ SASTRE, Antoni. *Panorama óptico histórico artístico de las Islas Baleares*, Palma, Imp Alcover 1975. (1840).
- *Gran enciclopèdia de la pintura i l'escultura a les Balears*. 4 volums. Palma. Protomallorca, 1996.
- GUDIOL I CUNILL, Josep. “Les creus monumentals a Catalunya”, *Bulletí del centre excursionista de Catalunya*, 4, 1919.
- HASBURG-LORENA, Lluís Salvador. *La ciudad de Palma*. Palma, Imp Alcover, 1954. (1882)
- HASBURG-LORENA, Lluís Salvador. *Las Baleares descritas por la palabra y el dibujo*, Palma. Cartolibri – José J. Olañeta Editor, 2012. (1869-1884)
- *Mallorca gòtica*, Barcelona - Palma, MNAC - Govern de les Illes Balears, 1998.
- PALOU I SAMPOL, Joana Maria. *Guillem Sagrera*, Palma, Ajuntament de Palma, 1985.
- PALOU I SAMPOL, Joana Maria. “Pere de Santjoan”, *L'art gòtic a Catalunya. Escultura II*, Antoni Plavadell i Font, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 2007.
- PALOU I SAMPOL, Joana Maria. *Els intercanvis culturals entre Mallorca i el principat de Catalunya*. A “L'art gòtic a Catalunya. Escultura II.”, Antoni Plavadell i Font, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 2007.
- POISSON, Olivier. "La chatédrade de Perpignan et son "changement de forme" de 1433", *Étues Roussillonnaises*, XIX, 2002, p. 59-67.
- QUADRADO, José M.^a. *España, sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia. Islas Baleares*, Barcelona, 1881.

- QUARRÉ, P. "Le retable de la Capilla de los Corporales de la Colegiale de Daroca et le sculteur Jean de la Huerta", *España entre el Mediterráneo y el Atlántico*. I (Actes del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte, Granada, 1973), Granada 1976, p. 445-464.
- JUAN VICENS, Antònia. "El estatus social del artesano de la piedra a finales de la Edad Media. Un análisis sobre fuentes documentales mallorquinas" dintre de *Medievalismo: boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, N°23, 2013. 241-264.
- JUAN VICENS, Antònia. *Lapiscida vel ymaginarius. L'art de la pedra a Mallorca a la baixa edat mitjana*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat. 2014.
- JUAN VICENS, Antònia. "La actividad escultórica de Huguet Barxa. Nuevas perspectivas", *Archivo español de arte*, vol 87, 347, 2014. p. 209-226.
- JOVELLANOS, Gaspar Melchor. *Carta histórico-artística de la Catedral de Palma*, Palma, Biblioteca Balear, 1987. (1832)
- JOVELLANOS, Gaspar Melchor, *Carta histórico-artística de la Lonja de Mallorca*, Palma, Miguel Font D. L, 1993. (1835)
- JOVELLANOS, Gaspar Melchor. *Obras de Gaspar Melchor de Jovellanos relativas a la isla de Mallorca*. Palma. Imprempta Gelabert, 1889.
- LLOMPART MORAGUES, Gabriel. "El Calvario bajomedieval de Selva.", *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 32, 1961, p. 67-71.
- LLOMPART MORAGUES, Gabriel. "El belén cuatrocentista del Hospital Provincial de Palma de Mallorca", dintre de *Revista de dialectología y Tradiciones Populares*, N. XIX, 1963. Quadern 4º. p. 361-370.
- LLOMPART MORAGUES, Gabriel. *Huguet Barxa, autor del retablo de la Passio Imaginis de Felanitx*, "Archivo español de arte", T. 50, N°199, 1977. p. 328-334.
- LLOMPART MORAGUES, Gabriel. "Sagreriana Minora.", *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 39, 1983, p. 407-434.
- LLOMPART MORAGUES, Gabriel. "Maestros, albañiles y escultores en el Medievo Mallorquin", *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, N° 49, 1993. p. 249-272.
- LLOMPART MORAGUES, Gabriel. *Miscelánea documental de pintura y picapedrería medieval mallorquina*, Palma, Museu de Mallorca, 1999.

- LLOMPART MORAGUES, Gabriel. “Los cruceros marianos mallorquines de la Baja Edad Media”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, nº30, Madrid, 1974, p. 19-27.
- LLOMPART MORAGUES, Gabriel i PALOU I SAMPOL, Joana M.^a, “De portal a portal: innovació i tradició en l'escultura mallorquina del segle xv”, *XVIII Jornades d'estudis locals. Al tombant de l'edat mitjana. Tradició medieval i cultura humanista*, XVIII Jornades d'estudis locals, Palma, IdEB, 2000, p. 407- 426.
- LLULL ESTARELLAS. Maria Antònia. *Urbanisme i Arquitectura de Porreres. De la Vila medieval a la contemporània*, Porreres: Ajuntament de Porreres, 2010.
- MANOTE CLIVILLES, Maria Rosa. *L'escultura gòtica Catalana a la primera meitat del segle xv a la Corona d'Aragó. Pere Joan i Guillem Sagrera*. Dir. Eduard Carbonell, Universitat de Barcelona, 1996.
- MANOTE CLIVILLES, Maria Rosa i PALOU I SAMPOL, Joana Maria. "L'escultura gòtica Mallorquina" a *Mallorca Gòtica*, Departament de Publicacions del MNAC i Servei de Cultura de la CECiE, 1998-1999, p. 51-74.
- MANOTE CLIVILLES, Maria Rosa i PALOU I SAMPOL, Joana Maria. *Guillem Sagrera*, "L'art gòtic a Catalunya. Escultura II", Antoni Pladevall i Font, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 2007.
- MANOTE CLIVILLES, Maria Rosa. “El plet de la Llotja de Palma entre Guillem Sagrera i el Col·legi de Mercaders”, *Retotabulum*, 12, 2014, p. 1-116.
- MORAND, Kathleen. *Claus Sluter. Artist at the court of Burgundy*. University of Texas Press, Austin, 1991.
- MURRAY, Donald G. *Conventos y monasterios de Mallorca. Historia, Arte, cultura*, Palma, J.J. de Olañeta, Editor, 1992.
- MUNAR OLIVER, Gaspar i ROSSELLÓ VAQUER, Ramon. *Història de Porreres*, Mallorca, Ajuntament de Porreres, 1977.
- MUNAR OLIVER, Gaspar. *Los santuarios marianos de Mallorca*. Palma, Imprempta SS. Corazones, 1968.
- PALOU I SAMPOL, Joana M.^a. *Guillem Sagrera*. Palma, Ajuntament de Palma, 1985.
- PALOU I SAMPOL, Joana Maria. *Els intercanvis culturals entre Mallorca i el principat de*

Catalunya, a "L'art gòtic a Catalunya. Escultura II." Antoni Plavadell i Font, Enciclopèdia Catalana, Barcelona 2007.

- PIFERRER, Pablo i QUADRADO, José María. "Islas Baleares. Recuerdos y bellezas de España", *España, sus monumentos y sus artes*, Palma, Imp Alcover, 1971. (1888).
- PIFERRER I FÀBREGAS, Pablo i QUADRADO, José María. *Mallorca Artística, Arqueològica y monumental*, Barcelona, Parera y Compañia, 1897.
- PLAVADELL I FONT, Antoni. *L'art gòtic a Catalunya*. Barcelona. Enciclopèdia Catalana, 2002-2008.
- ROSSELLÓ BORDOY, Guillem. *Catálogo de las Salas de Arte Medieval del Museo de Mallorca*, Madrid, MEC, 1976.
- ROSSELÓ FELIU, Joan. *Noticias Históricas sobre el Santuario de Montesión de Porreres*. Porreres, Ajuntament de Porreres, 1993. (Palma, 1894).
- ROSSELLÓ LLITERES, Joan. *SR. Joan Feliu Jaume, Advocat*, Porreres, Ajuntament de Porreres, 1993.
- ROSSELLÓ VAQUER, Ramón. *Mestre Guillem Sagrera*. Barcelona, Olañeta. 1979.
- SABATER RABASSA, Tina i CARRERO SANTAMARIA, Eduardo. *La ciutat de Mallorca i els segles del gòtic*, XXVIII Jornades d'Estudis Històrics Locals, Palma, Institut d'Estudis Baleàrics, 2010.
- SACARÈS TABERNER, Miquela. "'Dipositor sum sanitatis" El sepulcre de Ramon Llull", *Locus Amoenus*, 11, 2011-2012, p. 55-77.
- SUREDA PONS, Joan. "Baleares", *La España gòtica V*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1994.
- VILLANUEVA, Jaime. "Viaje a Mallorca", *Viaje literario a las Iglesias de España*. Madrid, Real Academia de la Historia, Vol XXI-XXII, 1851-1852.
- VIOLLET-LE-DUC, Eugène. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du Xie au XVIe siècle*. Paris, B. Bance, 1854.
- VIVOT, Tomàs. *Guillem Sagrera de la pedra la cisell*. Mallorca, El Gall Editor, 2015.
- WETHEY, Harold E. "Guillermo Sagrera", *The Art Bulletin*, Vol XXI, nº I, 1934, p. 44-60.