

# Les rosasses gòtiques a Catalunya: els casos més representatius

Gabriel Sánchez Salido



Treball final de grau

Història de l'art

Bloc: Art Medieval

Tutor: Joan Domenge i Mesquida



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

## Índex

1. Introducció, objectius i metodologia	
1.1 Introducció.....	3
1.2 Objectius.....	3
1.3 Metodologia.....	3
2. Context historiogràfic	
2.1 Les rosasses, un tema desatès.....	6
2.2 Concepte de rosassa.....	8
2.3 Origen, recorregut històric i terminologia.....	11
2.4 Simbologia: la importància del cercle en l'estètica medieval.....	15
3. Anàlisi dels casos d'estudi	
3.1 Rosassa del Monestir de Sant Cugat.....	17
3.2 Rosassa de la Catedral de Tarragona.....	26
3.3 Rosassa de Santa Maria del Pi.....	31
3.4 Rosassa de Santa Maria del Mar.....	36
4. Resultats.....	42
5. Conclusions.....	45
6. Apèndix de rosasses.....	47
7. Bibliografia.....	48
8. Annex fotogràfic.....	51

## **1. Introducció, objectius i metodologia**

### **1.1 Introducció**

Les formes i colors de les rosasses tenen la capacitat, com pocs altres elements en l'art medieval, de ser un potent centre d'atracció en les façanes alhora que aporten un efecte escenogràfic i teatral al seus interiors. El virtuosisme de les traceries gòtiques, que molts cops esdevenen absolutes filigranes pètries, és complementat per l'ambient d'espiritualitat i misticisme que generen en l'espai interior els seus vitralls.

Els exemples que trobem al territori català, tot i no ser molts, són d'allò més representatius per fer palès l'assimilació a Catalunya del model de rosasses francès, tant del clàssic com del flamíger.

La seva bellesa majestàtica, sumada a l'experiència estètica, la seva funció, les diverses simbologies i el poc aprofundiment historiogràfic fet recentment, converteixen les rosasses catalanes en interessants objectes d'estudi.

### **1.2 Objectius**

Els objectius d'aquest treball són dos. En primer lloc, analitzar i descriure de manera individual quatre rosasses gòtiques seleccionades com a casos d'estudi, totes elles construïdes a Catalunya durant els segles XIV i XV. En segon lloc, identificar trets unitaris i homogenis d'aquestes rosasses, no només de caràcter visual i estilístic, sinó també conceptual, històric i simbòlic. La motivació d'aquesta anàlisi és posar en valor un element tan poc estudiat i alhora tan popular dins l'imaginari col·lectiu del gòtic com són les rosasses.

### **1.3 Metodologia**

La primera part del treball és un estat de la qüestió, una síntesi de les principals aportacions existents sobre les rosasses. A mode de preàmbul, s'exposa com la historiografia no ha centrat gaire esforços en singularitzar-les com a element genuí.

Primerament, es defineix el concepte de rosassa, mostrant en quins àmbits la trobem i exposant les diverses tipologies segons el seu centre, geometria i inscripció. En segon lloc, es parla de les diferents transformacions de les rosasses al llarg del temps, la seva evolució fins el gòtic, però també de la seva pervivència posterior i la relació amb altres cultures no occidentals. En el mateix subapartat es tracta sobre la terminologia emprada per designar aquest element, i com els seus canvis al llarg de la història ens revelen informació sobre les seves formes i simbologies.

L'últim tracta de la simbologia, posant especial èmfasi en el que l'estètica medieval pensava sobre la figura del cercle i la seva relació amb allò transcendental i diví.

La segona part del treball és la corresponent als casos d'estudi: la rosassa del Monestir de Sant Cugat del Vallès, la de la Catedral de Tarragona, i la de les parroquials barcelonines de Santa Maria del Mar i Santa Maria del Pi. Totes són analitzades a través dels mateixos cinc punts:

-Documentació històrica: després d'una breu contextualització sobre l'edifici, en aquest punt s'agrupen totes les dades i dates relatives a la construcció de la rosassa, com ara el contracte, el projecte, els artistes que hi intervingueren i les restauracions efectuades. En definitiva, tots els aspectes dels que s'hagi trobat alguna documentació.

-Integració en la façana: aquí s'explica la ubicació de les rosasses dins l'esquema de les seves respectives façanes i els diversos elements arquitectònics i escultòrics que les conformen. El més important en aquest apartat és veure fins a quin nivell la rosassa és primordial dins de la sensació plàstica que produeix el conjunt.

-Descripció de la traceria: es descriu formalment la part pètria de la rosassa, començant pel centre i acabant pels marges.

-Colors, motius i iconografia de la part vidrada: aquí es combina la part visual (com ara les tonalitats i combinacions dels vidres) amb la part simbòlica (figures, escuts, patrons representats...) i possible interpretació.

-Descripció lumínica (interior): se cerca la resta d'obertures que permeten l'entrada de llum a l'espai interior i valorar així la intensitat lumínica que aporta la rosassa al conjunt.

La última part seria la corresponent als resultats i les conclusions del treball.

Després, un apèndix on apareixen totes les rosasses a les que es fa referència en el text. Aquest compendi inclou dades com l'any de construcció, les dimensions i les seves ubicacions dins els temples.

Finalment, un apartat amb tota la bibliografia emprada i un annex de fotografies que, bé sigui per quantitat, bé per menor rellevància, no han aparegut al llarg del treball.

## **2. Context historiogràfic**

### **2.1 Les rosasses, un tema desatès**

Al contrari del que en un principi es pot pensar, les rosasses han estat pocs cops objecte d'estudi per part dels historiadors de l'art. Això pot sobtar, sobretot tenint en compte la gran popularitat de la que gaudeixen entre el públic general, sent un element paradigmàtic dins de les grans creacions de la cultura i arquitectura medieval europea i que perviu en el nostres pobles i ciutats. Juntament amb campanars, muralles, castells, ponts i claustres, entre altres construccions, les rosasses són un símbol d'una època i societat concreta. Es tracta d'uns segles que sovint han estat interpretats com a foscos, les rosasses, però, exemplifiquen l'altre cara de la moneda i esdevenen tota una icona de la majestuositat lumínica en aquells temps.

Un dels motius que poden excusar el fet que les rosasses no disposin d'un bagatge historiogràfic prou complert pot ser el de la seva particularitat de no encaixar del tot en cap disciplina. Presenten components tant escultòrics com arquitectònics, alhora que se situen també el món dels vitralls i el de les arts decoratives, a més de tractar-se d'un element que forma part tant de l'exterior com de l'interior dels edificis.

Una altra de les raons per les quals es troba tan desatesa aquesta qüestió és la concisa però també breu documentació històrica conservada sobre les rosasses. Això ha pogut provocar que, quan se'n parli, es faci de manera supèrflua i destacant-ne sempre els mateixos aspectes, quasi sempre els de caire formal. A mesura que avancem en el temps, els estudis, especialment monogràfics, dediquen menys espai a parlar de les rosasses. Quan ho fan, és per a ressaltar-ne dimensions i diàmetres, establint comparacions com per exemple quina rosassa és més gran, si la del Santa Maria del Pi o la de Sant Cugat, qüestions amb poca utilitat científica que no aporten res de nou al seu estudi.

Un exemple de la superficialitat en el tractament de les rosasses és el que podem llegir en la guia oficial de la Catedral de Tarragona, escrita pel responsable de patrimoni

artístic i documental de la catedral. L'autor del llibre, de 112 pàgines, dedica, literalment, una línia a la rosassa de la façana occidental:

“la magnífica rosassa de filigranada traceria estrellada i onze metres de diàmetre” (Martínez Subías 2019, p.11). Per sort, és gràcies als documents on es parla dels treballs de restauració dels diferents edificis que es pot extraure alguna informació a nivell descriptiu i de recorregut històric d'aquestes rosasses.

Un dels autors que sí que ha parlat dilatadament del tema és Painton Cowen, que ha centrat el seus estudis en les rosasses, publicant dos extensos llibres (Cowen 1979; Cowen 2005) que aporten un ric compendi fotogràfic de variada geografia, a més d'unes reflexions teòriques indispensables per a qualsevol que vulgui introduir-se en aquesta qüestió. Una altra autora destacada és Helen J. Dow, centrada en els orígens de les rosasses i les seves possibles simbologies (Dow 1957).

Sobre les rosasses dels Països Catalans, un dels primers i principals autors que en va parlar va ser Alexandre Cirici, dins *Arquitectura gòtica catalana*, un dels manuals més complerts i capitals sobre el gòtic a la Corona d'Aragó. Les seves aportacions són destacades per haver creat un corpus teòric bàsic sobre les rosasses gòtiques catalanes i per establir connexions i comparacions, aquest cop sí, útils. Aquí, Cirici se serveix de qüestions estilístiques no tan sols per entendre les influències d'unes rosasses (del gòtic septentrional francès) sobre les altres, sinó també per a cercar algun tipus de significació i d'element genuí que les faci diferenciar-se de la resta i poder parlar així de “rosasses catalanes”.

Pel que fa la resta d'escrits, les llacunes que trobem a l'hora de traçar un recorregut de les rosasses són considerables, i les monografies dels mateixos monuments no sempre resolen els dubtes. És per això que a vegades s'ha d'abandonar els escrits d'aspectes arquitectònics i recórrer a bibliografia centrada en vidrieres<sup>1</sup> per aconseguir dades tan bàsiques com el nom del mestre d'obres de la façana, del vitraller, les dates de

---

<sup>1</sup> Per exemple a VILA I ROVIRA, Anna (coord). *Estudis entorn del vitrall a Catalunya*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2014, p. 86.

construcció o fins i tot detalls iconogràfics que no es poden observar amb la pròpia vista. En definitiva, el que ens trobem amb la historiografia de les rosasses gòtiques és que és breu, epidèrmica i sense compilar. Tot i aquestes dificultats, però, conservem una base prou sòlida de documentació històrica com per a fer-ne un estudi sobre elles.

## 2.2 Concepte de rosassa

Una rosassa és una gran obertura en el mur (generalment d'una església) que exerceix com a finestral circular i que consta, per una banda, de traceria, i per l'altra, de vidrieres. Pel que fa la part calada, freqüentment està feta amb pedra. Amb aquesta es creen una sèrie de línies i figures geomètriques que en el seu conjunt salven el buit que suposa l'obertura, alhora que serveixen de xarxa pètria per a fixar els ploms i els ferros que suporten els vidres. Aquests vidres, freqüentment policromats, poden disposar o no de motius iconogràfics, i tenen sempre un efecte modificador de la llum que entra a l'interior dels temples.

Les rosasses són elements que s'admiren tant des de dins com des de fora dels seus edificis. És precisament arrel d'aquesta dualitat que podem constatar les seves funcions primordials. A l'interior, alteren la sensació espacial i lumínica, a més d'atorgar misticitat. I a l'exterior, fan d'elements centralitzadors de les façanes i proporcionen una major harmonització en el conjunt d'aquestes.



---

Rosassa del transepte sud de la Catedral de Lincoln, Anglaterra. Popularment coneguda com a *Bishop's Eye*, l'ull del bisbe.

Fotografia de James Valentine.



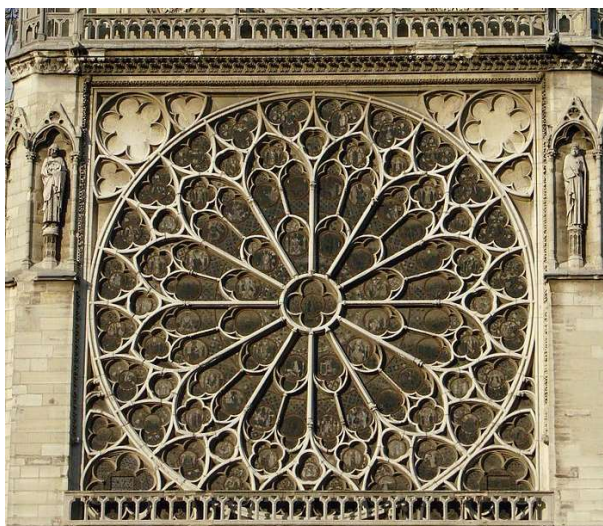
Que estiguin calades i vidrades és imprescindible per a considerar-les rosasses, ja que si no es tractarien d'òculs, finestres circulars o senzillament obertures. Un exemple d'això serien fonts gòtiques del segle XV com ara la de la plaça de Santa Maria del Mar a Barcelona o la de Sant Isidre a Solsona (Annex. Figura 1), que no tenen part vidrada perquè es tracta d'òculs de ventilació.

Les rosasses es troben pràcticament sempre en edificis religiosos: als braços del transsepte, l'absis, i, sobretot, a les façanes occidentals. La seva absència en edificis civils és notable, degut en gran part a la dificultat que suposa reinterpretar un element simbòlicament tan espiritual i arrelat a la tradició religiosa (com veurem més endavant).

Les tendències eclecticistes, historicistes i modernistes no acabaran d'adaptar la rosassa en el seus edificis, i quan apareixen elements similars adquireixen unes formes i significats propis que es distancien molt dels de les rosasses gòtiques. És el cas de les cúpules i claraboies que coronen el sostre de l'interior d'alguns edificis modernistes, com ara el del Palau de la Música Catalana (Annex. Figura 2). Aquí, seguint la tendència de les galeries comercials parisenques, prima el vidre per sobre la traceria, a més d'incorporar el ferro en detriment de la pedra.

A l'hora de classificar les rosasses gòtiques, Marta Morales estableix al seu estudi (Morales 2012) una sèrie de models a partir de l'observació de diverses catedrals i monestirs de diferents llocs d'Europa, inspirant-se en les idees que ja havia comentat prèviament Viollet-le-Duc en el seu tractat d'arquitectura francesa (Le Duc 1967). La classificació s'efectua segons tres vies diferenciades: inscripció, geometria i centre.

La primera via, segons inscripció, classifica senzillament la manera com està inscrita la rosassa dins de la façana del temple. En l'evolució al llarg dels anys s'observa com passa d'estar envoltada per un arc de mig punt a un arc apuntat, per acabar estant inscrita en un quadrat, o directament a la façana, sense emmarcar. Per tant, pot ser de tres formes: inscrita en un arc, un quadrat o simplement una rodona.



Rosassa del transsepte sud de la Catedral de Notre Dame de París. Perfecte exemple d'inscripció en quadrat.

Font: Wikipedia Commons.

La classificació segons geometria se centra en el patró que segueix la traseria dins les rosasses. Primer trobem les radials lineals, de les quals existeixen dues subdivisions, depenent de si estan formades per una família de nervis o per dues. Després tenim les radials no lineals (molt menys freqüents), seguides per les florals (molt reiteratives en el gòtic flamíger), les geomètriques (amb exemples a la Corona d'Aragó, com és el cas de València i Palma) i les que es troben buides, com per exemple la de la catedral de Siena (Annex. Figura 3), que la podríem qualificar de vidriera circular.



Exemples de rosasses radials lineals, amb una i dues famílies de nervis respectivament. A l'esquerra, la de la Catedral de Cremona (fotografia d'Ugo Franchini) i a la dreta, la de Durham (fotografia de David Simpson).

Per últim, la classificació segons centre fa referència a com és la part central de la rosassa. Pot tenir un punt, un cercle, una estrella o fins i tot estar buida. Per norma general, s'observa una correlació entre aquesta classificació i la comentada

geometria de la traseria: les radials lineals solen estar centrades per un cercle, mentre que les no lineals, geomètriques i florals majoritàriament estan centrades per un punt o estrella.



---

Al transsepte sud de la Catedral d'Évreux trobem una bona mostra de rosassa de punt central.

Font: Givernews

### 2.3 Origen, recorregut històric i terminologia

Sembla que un dels orígens de les finestres circulars el trobem a l'imperi neobabilònic, al voltant del 600 aC. A principis del segle XX, durant les excavacions de les conegudes portes monumentals de Babilònia, es van trobar restes de traseria, que podrien formar part d'uns òculs que estarien situats a la part alta de les torres, just a sota de les cornises (Annex. Figura 4). Aquesta tesi estaria recolzada per un dibuix trobat en una petita tauleta daurada, on apareixen aquestes reduïdes obertures flanquejant l'arc d'entrada d'una de les portes (Koldewey 1918, p.46) S'especula que la seva funció seria la de protegir - de forma màgica - la ciutat dels mals esperits i d'altres possibles enemics de la mateixa manera que en d'altres cultures els elements en forma circular s'han emprat per aquesta finalitat.

No es fins l'època romana que no tornen a aparèixer òculs. Aquest cop, però, els *oculus* són situats a la part central superior dels edificis, fent d'obertura de cúpules, com seria el cas paradigmàtic del Panteó de Roma. A partir d'aquest moment, la seva ubicació en els edificis anirà progressivament variant fins situar-se en els murs, no en els sostres.

Varis historiadors, com Helen J.Dow o Gerhard Franz, apunten a un possible origen de les rosasses en la Síria dels primers cristians, especialment en esglésies construïdes entre els segles IV i VI. En aquestes, on també s'han trobat restes de traceria, s'evidencia per primer cop una voluntat de donar alguna mena de significació als òculs, degut a l'embelliment que presenten respecte els del segle II. Aquesta nova manera d'entendre les finestres circulars, més enllà de la il·luminació, podria haver arribat al sud d'Itàlia a través dels intercanvis comercials, que acabaven provocant importants fluxos culturals entre orient i occident (Gerhard Franz 1962).

Una de les rosasses en les que la historiografia es posa d'acord en remarcar i posar en valor com una de les primeres medievals és la de San Miguel del Lillo, a Astúries (Dow 1957, p.253). Datada del segle IX, es tracta d'una obertura de poc diàmetre amb una traceria que imita una flor de sis pètals. En el seu conjunt, degut a la decoració, s'allunya de tenir intencions merament funcionals.



Rosassa de l'església preromànica de San Miguel del Lillo (Astúries).

Les traceries romàniques, en contraposició al que passarà en el gòtic, eren més robustes, degut a que els murs en els que se situaven aquestes rosasses encara eren portants. Per tant, la pròpia traceria de la rosassa havia de ser consistent, perquè fer obertures podia comportar desequilibris estructurals en l'edifici. És aquest un motiu pel qual moltes eren opaques i sense vidre, com és el cas de la Catedral de Troia, en la regió italiana d'Apulia (Annex. Figura 5).

A Catalunya, un bon exemple de rosassa romànica és la del Monestir de Santes Creus. La seva traceria, que recorda una roda, està formada per dos cercles concèntrics units per vuit columnes, amb capitells esculpits a banda i banda de cadascuna d'elles.

Rosassa del Monestir de Santes Creus. La traceria al centre crea una corona octalobulada. Font: catalunya.com



Les rosasses van anar augmentant la seva mida a mesura que la pròpia arquitectura evolucionava. La substitució de contraforts en arcbotants, a més de tècniques constructives com la volta de creueria, facilitaren la desmaterialització del mur, i per tant, que cada vegada perdés més importància estructural. És per això que el gòtic afavoreix la multiplicació d'obertures a les façanes i transseptes, on els vitralls i les rosasses assoleixen la seva major presència en els edificis religiosos.

És especialment notable com, al llarg del segle XIII, la gran majoria de les façanes catedralícies franceses ja incorporen, com a mínim, una gran rosassa en algun dels seus murs. En casos com el de la Catedral de Chartres o Notre Dame de París, arribaren a construir-se tres: una per a la façana occidental, i dues més per cada braç del transsepte.

Després del gòtic, moviments culturals i artístics com el Renaixement i el Barroc no construïren amb tanta freqüència les rosasses tal i com les coneixem. Treballaren més aviat amb els òculs coberts de vidrieres, o amb decoració al voltant l'obertura, però no amb la traceria interior com fins el gòtic. Un exemple el trobem en l'arquitectura colonial espanyola als Estats Units, amb la rosassa barroca de l'església de la Missió de San José, a San Antonio (Annex. Figura 6). No serà fins els moviments neomedievals que es tornaren a fer rosasses on destacaren de nou la traceria, que en alguns casos va arribar a ser d'un gran virtuosisme. La influència dels corrents romàntics i historicistes del segle dinou farà que durant un llarg temps les rosasses prevalguin com a un dels elements més genuïns i distintius de



l'arquitectura gòtica. Tant és així que, en reconstruccions del segle XX d'esglésies gòtiques malmeses o destruïdes (com és el cas de Sant Esteve de Granollers), s'incorporin rosasses que ni tan sols existien en l'edifici medieval original (Annex. Figura 7).

És interessant remarcar el fet que els elements circulars, lligats molt cops a atributs espirituals i de perfecció (com veurem al subapartat de simbologia), no són exclusius del cristianisme. La universalitat d'aquesta temàtica s'estén més enllà de l'Europa occidental, i podem veure'n representacions semblants en cultures orientals, precolombines i africanes. Entre els exemples més destacats trobem les mandales (pròpies del budisme i l'hinduisme), les chakanas (dels pobles aborígens dels Andes centrals) o els diagrames dels nadius americans Pueblo. Tots aquests símbols, però, és troben amb molta menys freqüència inscrits en l'arquitectura, tot i així se'n podem trobar alguns exemples en blocs de pedra, com és el cas de les chakanas (Annex. Figura 8).

Un últim aspecte a remarcar de la historiografia de les rosasses és el relatiu a la terminologia que es fa servir per designar-les. El terme català *rosassa* (molts cops dit *rosetó* per influència del castellà), és un mot que en ell mateix ens descriu la forma de la traceria gòtica, comparant les parts vidrades amb els pètals d'una rosa. Això és dona de la mateixa manera en la gran majoria de llengües; independentment de si són romàniques o no, es conserva la partícula de rosa, com podem veure en el següent llistat:

Llengua	Mot emprat en l'actualitat
Català	<i>rosassa</i>
Castellà	<i>rosetón</i>
Francès	<i>rosace, rose</i>
Italià	<i>rosone, rosa</i>
Portuguès	<i>rosácea</i>
Anglès	<i>rose window</i>
Alemanys	<i>fensterrose</i>
Polac	<i>rozeta</i>
Euskera	<i>arrosa leiho</i>
Neerlandès	<i>roosvenster</i>

Tot i l'aparent unitat en designar aquests elements com a "rosses", sembla que no es comença a fer servir fins el segle XIII, moment en que la devoció mariana s'instaura i es comencen a consagrar esglésies i grans catedrals amb el nom de Maria. En aquest context, la imatge de la Verge es relacionarà amb la de les flors, en especial la rosa. Autors com Knapp, però, afirmen que el terme en anglès, *rose window*, no va aparèixer al diccionari fins ben entrat en segle XVIII, i el francès *rosace* encara més tard, a mitjans del XIX (Knapp 1970, p.44).

Si mirem els documents contemporanis a les construccions de les rosasses medievals, s'observa una pluralitat destacada de paraules i expressions per designar-les (Cowen 2005): una roda, un ull, una O, la quarta vocal... Tots els termes tenen en comú que designen les rosasses com si estiguessin descrivint-la per allò al que s'assembla. L'estandardització de la paraula rosa sembla donar-se arrel de la degeneració del llatí *rota* (roda), que en francès antic esdevé *roue* (Dow 1957, p.269).

#### **2.4 Simbologia: la importància del cercle en l'estètica medieval**

La importància del cercle en les diferents cultures i religions, també en la cristiana, es deu a la relació existent entre la seva forma i la significació que a aquesta se li atorga. El cercle no té un inici ni un final, alhora que no té cap angle que trenqui la seva continuïtat igualtat. Això ens fa pensar en un component de transcendència i de perfecció, uns atributs que poden relacionar-se amb les divinitats. El mateix passa amb el Déu cristià: "Jo soc l'Alfa i l'Omega, el primer i el darrer, el principi i la fi" (Ap. 22,13).

Existeix un fort vincle entre l'eternitat i els moviments circulars, una mentalitat que també ens apareix en l'arquitectura. El castell de Bellver, a Palma, del segle XIV, és presentat per Alexandre Cirici com el "festival dels cercles" (Cirici 1968, p.263), ja que molts espais (com ara el pati, la torre de l'homenatge, el fossar i els murs interiors) són de caràcter circular. Això dona peu a parlar d'un condicionament de l'arquitectura en aquests segles, forçada per uns factors

externs a les seves respectives funcionalitats. D'aquesta manera, quan l'arquitecte medieval planteja un cercle, no ho fa mai com un forat buit, sinó com un continent amb voluntat de contingut.

En el gòtic, els filòsofs que ens parlen de bellesa no es refereixen a ella com a un concepte abstracte, sinó tot el contrari: es refereixen a experiències específiques, a una bellesa purament intel·ligible (Eco 1999, p.14). És gràcies a aquesta qualitat, lligada a la tendència naturalista pròpia del període, que les rosasses es presenten com una de les cúspides de la bellesa transcendental medieval. Per una banda, són d'una immediata perceptibilitat, i per l'altra, manifesten un gust molt viu pel color i els aspectes sensibles de la realitat. La pròpia semblança amb les rosses ja ens suggereix el caràcter naturalista d'aquestes finestres gòtiques.

Respecte a la simbologia concreta de les rosasses, com passa amb moltes obres d'art medieval, no en disposem d'una exacta i precisa significació. La més popular interpretació és la que relaciona aquestes rosasses amb el fervor marià propi del gòtic (especialment francès), en el qual la Verge Maria adquireix un important nivell d'excepcionalitat divina, igualant-se amb Crist en algunes representacions a façanes catedralícies. És mitjançant la idea de la rosa com a signe metafòric de Maria (títol de *Rosa Mística*, difós per Bernat de Claravall), que s'estableix una relació mariana. Contrari a aquesta hipòtesi, es troba l'esmentada etimologia del terme, per la qual *rose window* sigui probablement una convenció més moderna en el temps, i és per això que no esdevé una resposta del tot satisfactòria, tot i ser la més factible.

Entre les altres propostes sobre la simbologia trobem la relativa a Crist (sempre lligada amb qüestions de numerologia que trobem a les traceries de les rosasses), o la relacionada amb el propi Déu, ja que a través de la llum que entra pels seus vidres "es difonia la il·luminació de Déu als seus fidels" (Lozano López 2005, p.548).

La incertesa respecte a allò que simbolitzen les rosasses en l'arquitectura gòtica és ben notable, i és probable que la resolució es trobi en la compenetració entre el vidre i la llum, però el poc aprofundiment historiogràfic fet sobre el tema en dificulta una resposta clara.



### 3. Anàlisi dels casos d'estudi

#### 3.1 Rosassa del Monestir de Sant Cugat

L'origen d'aquest monestir el trobem en una antiga fortalesa romana, construïda enmig del camí que connectava *Barcino* amb *Egara* (actual Terrassa). Aquesta fortalesa, situada en un petit turó, rebia el nom de *Castrum Octavianum*. Fou aquí on, en temps de Dioclecià, Cugat va ser empresonat i degollat, esdevenint així màrtir.

Tot i que no tenim una comunitat benedictina de monjos fins al segle IX, en aquell mateix lloc ja s'havia aixecat un temple paleocristià on es veneraven les relíquies del sant (Miquel 2018, p.3). La importància del monestir anirà en augment, arribant a esdevenir el major propietari d'esglésies de tot el bisbat de Barcelona. L'ampliació dels seus dominis va anar acompanyada d'un progressiu enriquiment que facilità, al segle XII, la construcció d'un monestir nou. Les obres s'allargaren en el temps, més de dos-cents anys, raó per la qual tenim, per exemple, un claustre romànic del segle XII i una façana gòtica del XIV. Per contra, les naus de l'església del monestir seran un espai on tots dos estils conviuran, fent d'aquest temple un bon exemple de transició estilística.

Les dades històriques sobre la rosassa de Sant Cugat són malauradament poques. La principal font, contemporània a la seva construcció, és la que fa referència a l'any en que s'encarreguen els vitralls de la rosassa, indicant els noms dels vitrallers responsables de la seva execució.



Visió interior de la rosassa del monestir de Sant Cugat del Vallès (Vallès Occidental).

Font: [visitsantcugat.cat](http://visitsantcugat.cat)

Es tracta del 1343 i dels artistes Alfonso Gonsalbo i Bernat de l'Hospital (Vila i Rovira 2014, p.86). No són els primers vitrallers documentats que treballaren al monestir, ja que uns anys abans, al 1333, és té constància d'un tal Bernat de Marata, autor d'uns altres vitralls per l'església<sup>2</sup>.

Coneixem l'origen de tots dos. Bernat de l'Hospital provenia de Barcelona, mentre que Alfonso Gonsalbo, de Burgos. Respecte a aquest últim, la seva ciutat natal no és una dada menor, ja que pauta l'arribada a Catalunya d'artistes formats en territoris castellans i lleonesos, llocs on s'assimila el gòtic septentrional provinent de França. Les catedrals de Burgos i Lleó són dos dels edificis més representatius d'aquesta absorció del model clàssic, i al voltant dels seus tallers i obradors catedralicis sorgiren artistes inspirats per la mateixa tradició (Nieto 2011, pp.83-119).

Els vidres de Gonsalbo i Hospital, com passa amb la gran majoria de vitralls medievals, no es conserven en l'actualitat. De fet, el seu primer infortuni el pateixen tan sols vuitanta-cinc anys després del començament de la seva realització: el terratrèmol de la Candelera, el 2 de febrer de 1428. Tot i que l'esdeveniment sísmic tingué l'epicentre a Camprodon, els seus efectes es deixaren notar a tot Catalunya. El sisme va provocar la destrucció d'algunes parts vidrades de la rosassa (Miquel 2018, p.30).

Després d'aquest fatídic fet, hi ha una gran llacuna d'informació fins el 1979, any en que s'efectuen les obres de restauració. Es desconeix què succeí al voltant de les vidrieres de la rosassa durant aquells segles, i només se'n coneix l'estat en que es van trobar per l'equip de restauració: vidres de factura d'època moderna i que no es corresponien amb la retícula pètria d'origen medieval (Ambrós i Monsonís 1980, p.201). Una de les hipòtesis que es planteja arrel d'aquesta situació és que durant algun moment de l'època moderna es reparés totalment la rosassa,

---

<sup>2</sup> Es creu que el cognom d'aquest artista podria ser fruit d'una errònia transcripció, tractant-se realment de Bernat Barata, pintor que durant aquells anys va treballar activament en l'àmbit barceloní.

substituint així els panells deteriorats. Del que hi ha encara menys certesa és de si en aquesta suposada reparació dels vitralls es produí un canvi substancial o no dels motius representats. A les obres del 1979 es va respectar el disseny modern que presentava.

Pel que fa la traceria, no se'n disposa de documentació històrica. Conservem, això sí, una taula de l'antic retaule major del monestir: *El martiri de Sant Cugat* (Annex. Figura 9), datat entre el 1502 i 1507, obra de l'artista d'origen alemany Ayne Bru. En aquesta pintura, on se'ns mostra la mort per degollació del sant, l'autor situa en el lloc del fet el propi monestir de Sant Cugat, un anacronisme del tot habitual en aquest tipus d'obres, fent-se servir aquí com un recurs per connectar l'espectador amb la història del personatge de qui es parla. La falta de rigor històric, situant un fet del segle IV en l'escenari d'un contemporani segle XVI, permet als historiadors conèixer l'estat del monestir durant aquesta última cronologia.

L'execució de la pintura és realista i detallista, raó per la qual s'utilitza gairebé com a document fotogràfic, degut a l'alt mimetisme de l'arquitectura que s'hi representa. En aquesta pintura (a la que tornarem més endavant per referir-nos a la façana) es mostra la rosassa en la seva totalitat i amb una configuració de la traceria idèntica a l'actual.



A l'esquerra, detall de la taula *El martiri de Sant Cugat*, obra d'Ayne Bru; contraposada amb la imatge de la dreta, fotografia de la rosassa real.

Això no vol dir, però, que l'estat en el que es van trobar la rosassa l'any 1979 fos bo. De fet, hi destacava una notable esquerda en sentit vertical. Al tractar-se d'una fissura de dalt a baix i no horitzontal, va ajudar a evitar que es desplomés l'estructura. Les tasques de restauració, efectuades per l'arquitecte Jordi Ambrós i el seu equip<sup>3</sup>, van treure a la llum informació fins aleshores inèdita, com ara l'estudi de la pedra utilitzada per la traceria. Es tracta de pedra sorrenca (també dita gres) provinent de la muntanya de Montjuïc, un material que es caracteritza per la seva resistència.

Malauradament, tot i la qualitat de la pedra, la rosassa ja presentava des del seu inici problemes constructius i mecànics, no perceptibles a simple vista però que a la llarga havien donat peu a fissures petites. Això es devia a que només el nucli central de la rosassa i les corones perifèriques tenien prou rigidesa, mentre que el sector que uneix les dues parts (la traceria que recorda els pètals) no era prou resistent. Arreglar això va ser, doncs, un dels objectius de la restauració, aïllant l'entramat interior de la rosassa de les tensions que produïa la resta del conjunt arquitectònic. D'aquesta forma, la rosassa passà a deslliurar-se de les forces que rebia, deixant així de perillar.

La rosassa, de 8,2 metres de diàmetre i emmarcada en un motllurat que ressegueix el seu perfil circular, és l'element principal de la façana. Aquesta, de caràcter marcadament horitzontal, se'ns presenta com una gran figura rectangular, formada per dos nivells en alçada i tres en amplada (corresponents a cadascuna de les naus). Al sector sud es va aixecar una quarta nau, que no va arribar a concloure's degut als problemes estructurals que estava provocant la seva construcció. Aquesta nau, que alguns autors han estudiat (Aguelo, et al. 1998) i que trenca la simetria de la façana, va ser transformada posteriorment en capelles annexionades al temple i incomunicades entre elles.

---

<sup>3</sup> El propi arquitecte serà l'autor del llibre *El monestir de Sant Cugat del Vallès*. Vilassar de Mar: Oikos-Tau, 1980. Es tracta d'una font molt valuosa degut a la compilació d'informació que aporta sobre el conjunt monàstic, abans i després de les seves intervencions.

Tornant a posar la vista en la taula de *El Martiri de Sant Cugat*, es pot observar una discreta però important modificació en la façana: tant els cossos laterals com el central eren més baixos. Si en el cos central s'afegiren cinc filades més sobre la rosassa, en els laterals l'aixecament del parament va ser encara major, pràcticament igualant al central. Això és vital per entendre com canvia la percepció de la façana abans i després del canvi, ja que originàriament la rosassa estaria emmarcada, com bé s'aprecia a la pintura, en un quadrat. De manera molt semblant, doncs, a la solució que es veu a la rosassa del transsepte sud de la Catedral de Notre Dame de París (Pàgina 10). El pas del quadrat al rectangle també provoca una deformació òptica si contemplem les petites rosasses dels cossos laterals, que es veuen desplaçades i per conseqüència descentralitzades, com passa en menor mesura amb la gran rosassa.

L'aspecte actual, per tant, desdibuixa l'original esquema en A que hauria tingut, una mica semblant al que té el monestir de Santes Creus, on el rectangle central que domina el conjunt es juxtaposa als dos rectangles laterals menors que el flanquegen.



---

Façana occidental del  
monestir de Sant Cugat.  
Fotografia pròpia.

Tenint en compte tot això, es pot descriure l'actual façana de Sant Cugat com una superfície amb un tractament molt pla, amb l'excepció que suposa la portalada al registre central del nivell inferior. Aquesta s'incorpora com un quadrat sobreposat a la composició, amb unes arquivoltes coronades per un gablet que finalitza en angle obtús per no interferir massa en la visió de la rosassa principal.



Vorejant el cos central trobem dos contraforts, que a part de les seves funcions més estrictes, potencien encara més la presència i fort pes de la rosassa. La nuesa del parament també fa augmentar, sens dubte, la sensació de grandària de la finestra circular, que contrasta fortament amb la moderació i contenció decorativa que ens mostra la façana. Les dues rosasses laterals, de reduïda mida, contribueixen a l'equilibri del conjunt, ja que suposen els principals elements (juntament amb la cornisa de merlets,) que apareixen en tots els cossos, agrupant i alineant així les tres seccions verticals de la façana. Les dues rosasses tenen la mateixa traseria entre elles, diferent a la central. La traça de la pedra en aquestes rosasses dibuixa unes formes que acaben de manera punxeguda i que recorden dissenys esquemàtics de flocs de neu o cards, molt semblants als de la rosassa de la col·legiata de Covarrubias (Burgos) o a les diferents rosasses de la capçalera de la catedral de Barcelona (Annex. Figura 10).

Respecte a la traseria de la rosassa central, el seu disseny està basat en la divisió del cercle en segments per després afegir-hi un mateix patró geomètric a cadascun d'ells. El nucli central és circular i hexalobulat. D'aquí surten dotze radis grans i allargats que es tanquen de manera ogival i que recorden pètals de margarida. Dins hi ha tres arcs apuntats (un de sol i un de parell) a més d'un cercle quadrilobulat. A la corona més exterior, immediata al motllurat circular que recull la rosassa, veiem triangles equilàters curvilinis i trilobulats. Aquests s'adapten als vèrtexs corbats dels triangles i per tant són més estilitzats.



---

Detall de la traseria de la rosassa del monestir de Sant Cugat. Font: sancholovesart

A l'espai restant es troben inserits uns discrets rombes curvilinis. La seva part vidrada és molt reduïda i recorda una creu grega, amb la mateixa llargària a cada un dels seus braços.

Tota la traceria de la rosassa té, a més, relleu a les motlures, que la doten d'una major notorietat i una suau profunditat.

Fixant l'atenció en els vidres des de l'interior del temple, la primera característica a destacar és la manca general de figuració. Tota una excepció en el monestir tenint en compte que les rosasses laterals, per exemple, sí que presenten personatges identificables. Exceptuant els lòbuls del nucli central, tota la resta de motius que decoren els vidres de la rosassa central presenten color.

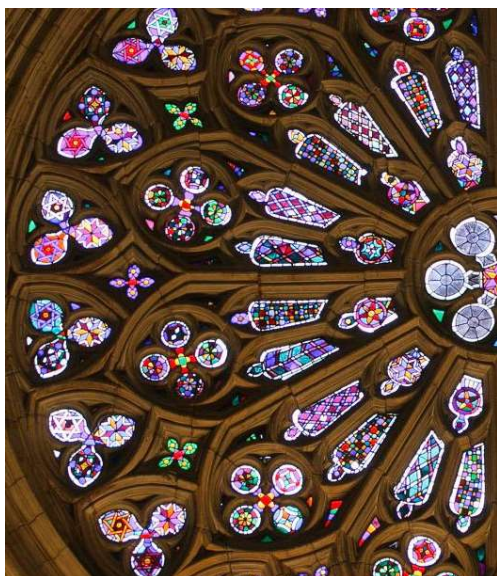
Tot i l'absència de personatges, hi ha una sèrie de formes reconeixibles com ara les estrelles de sis puntes o les flors amb sis pètals, ambdues molt esquematitzades. També hi veiem motius que recorden els estampats tèxtils baixmedievals, així com els fons de la miniatura gòtica del segle XIV. Són formes, doncs, essencialment geomètriques. La majoria dels seus patrons es creen a través de l'encreuament entre diferents línies transversals (creant rombes) o entre línies verticals i horitzontals, creant una retícula de quadrats. Aquests vidres presenten fins a nou tipologies d'estampats diferents, només amb variants de colors.

Vitralls de la rosassa de Sant Cugat amb disseny geomètric.

Font: Ajuntament de Sant Cugat.



Interessants són també, però per altres motius, els rombes curvilinis. L'espai vidrat d'aquests, que exteriorment ens feien pensar en creus gregues o signes de suma, canvien la percepció des del interior, on adquireixen un aspecte floral degut a la projecció lumínica que potencia la seva policromia.



---

Vista interior de la rosassa de Sant Cugat, on s'aprecia a parts iguals els vidres i la traceria. Font: cataloniasacra

Pel que fa la corona exterior de triangles curvilinis, trobem una novetat: en gran part de les seves vidrieries apareixen estrelles amb sis puntes, però aquest cop resseguides amb unes línies gruixudes, assimilant-se així a les conegudes estrelles de David. Aquests símbols, com bé veurem, tornaran a aparèixer en altres rosasses gòtiques de la Corona d'Aragó. Presenten múltiples interpretacions, com l'atribució a funcions protectores i el lligam de Crist amb la casa reial de David. El símbol més inèdit de la rosassa, però, per la seva única aparició en un dels lòbuls, és l'escut del comtat de Barcelona, al qual pertanyia. Els colors de les vidrieries de la rosassa són, en la seva majoria, variants de tonalitats liloses com el violeta o degradacions del blau. A més, punts de color verd maragda als rombes curvilinis.

Els raigs de sol, filtrats per aquests colors de la rosassa, no aconsegueixen ser una font de llum important per l'interior, degut principalment a les tonalitats més aviat fosques del seu conjunt de peces. El que sí que aconsegueixen, i precisament per aquesta mateixa raó, és dotar a l'espai d'un misticisme i espiritualitat destacat, projectant sobre els pilars, arcs formers i paviment de la nau central unes tènues franges de llum blavoses i liles. Aquestes varien depenent de l'hora del dia, tant de color i intensitat com d'extensió.

L'espai interior de l'església del monestir de Sant Cugat és poc lluminós, especialment quan s'hi accedeix en horari no corresponent als oficis i celebracions religioses. És en aquestes hores quan les llums artificials, instal·lades sota els



quatre cantons de cadascun dels pilars, resten apagades. I és d'aquesta manera que es posen de manifest els diferents focus d'il·luminació natural, assemblant-se més al que podia presenciar i experimentar una persona al segle XIV. Les fonts de llum són moltes, però de mides petites i poca potència, començant per les rosasses laterals ja esmentades. A totes dues bandes de la nau central, sobre els arcs formers i aprofitant la diferència d'alçada respecte les naus laterals més baixes, s'obren també unes altres petites rosasses. El mur de la nau lateral nord, que dona a les antigues dependències monacals i el claustre, presenta cinc foradaments, un per cadascun dels trams longitudinals del temple. D'entre ells, els tres primers són vidrieres amb figuració i d'arc apuntat, mentre que els dos restants (més propers al presbiteri) són senzills arcs de mig punt amb vidres clars, sense traceria, policromia ni cap tipus de representació. A l'altre nau lateral, en canvi, no disposem d'entrades lumíniques degut a l'annexió de la quarta nau, conformada per la sèrie de capelles, que impossibiliten la repetició del mateix sistema. Cal destacar també les vidrieres que se situen al cimbori, de colors molt semblants als de la rosassa principal. Per últim, a l'absis central, s'obren uns arcs entrellaçats emmarcats sota un arc ogival.

L'interior del temple, tot i posar a prova les novetats lumíniques gòtiques, es queda molt lluny de ser un espai lluminós, en gran part a causa dels propis elements arquitectònics que el configuren. En especial pels pilars quadrangulars, grans i massissos, que interfereixen i tallen el recorregut dels raigs de sol i propicien un tancament i fragmentació espacial aliè al que s'estava fent llavors en el gòtic català. La rosassa de Sant Cugat no sembla, per tant, el principal element sobre el qual recaigui la responsabilitat lumínica de l'interior, destacant més per les seves possibles funcions simbòliques i estètiques.

### 3.2 Rosassa de la Catedral de Tarragona

La catedral de Tarragona s'aixeca al mateix emplaçament on hi hagué en època romana el temple dedicat a August, a la part més alta de la ciutat (Macias 2009). Seria en aquest espai on, a principis del segle VI, es construiria una catedral visigòtica que va quedar abandonada arrel de la conquesta musulmana, el 715. Durant els quatre segles en que els musulmans estigueren a la ciutat, l'edifici va fer les funcions de mesquita. Abans de la conquesta cristiana al 1116 ja hi havia hagut intents de restauració eclesiàstica, però no tindria èxit fins el 1091, quan el papa Urbà II restitueix la seu arquebisbal. El capítol catedralici el fundarà Bernat Tort el 1154 i el començament de les obres de la nova catedral es dugué a terme uns anys més tard, el 1171, gràcies als diners que deixà en el seu testament l'arquebisbe Hug de Cervelló.

La construcció de la catedral es prolongà molt en el temps, raó per la qual els plantejaments tècnics i gustos dels arquitectes i escultors evolucionaren i variaren cap al gòtic a mesura que les seves obres avançaren. En ella, i en especial a la façana, hi treballaren artistes de primer nivell com el Mestre Bartomeu, Jaume Cascalls, Jordi de Déu o Reinard Fonoll i l'impulsaren econòmicament arquebisbes i monarques tan influents com Bernat d'Olivella, Guillem de Montgrí, Alfons el Cast, Pere el Cerimoniós o Joan d'Aragó i d'Anjou, qui va consagrar el temple el 1334.

La rosassa de la catedral de Tarragona és sobre la que menys s'ha escrit d'entre tots els casos d'estudi d'aquest treball. Gairebé tot el que coneixem de les seves qüestions històriques és gràcies a la documentació conservada sobre la façana, que sí ha estat molt estudiada per part de la historiografia. Al segle XVII, el canonge Josep Blanch escriu el llibre *Arxiepiscopolgi*, on recull informació tan important com que l'arquebisbe Bernat d'Olivella encarregà al Mestre Bartomeu de Girona, el 1277, l'execució de la façana de la catedral (Barrachina 2004). Tot un debat encara obert és saber amb total certesa quines parts i escultures són atribuïbles al Mestre Bartomeu i quines al seus successors en la direcció de les obres (Jaume

Cascalls i el seu esclau i deixeble Jordi de Déu). Aquests últims prengueren el relleu ja entrat el segle XIV.

Francesca Español (2002, p.28) atribueix a Bartomeu almenys la vessant arquitectònica de la façana, degut a la llarga estada del mestre a la ciutat<sup>4</sup>, on s'encarregaria de la definició del disseny que acabarien d'executar més endavant els altres artistes. Així, pel que respecta a la construcció de la rosassa, al Mestre Bartomeu podem atribuir-li tan sols la idea d'incloure-la dins el projecte. Per tant, molt probablement la traceria (per motius estilístics, cronològics i de comparació amb altres rosasses del XIV) es va dur a terme durant l'etapa de Cascalls.



Façana de la Catedral de Tarragona. Fotografia pròpia.

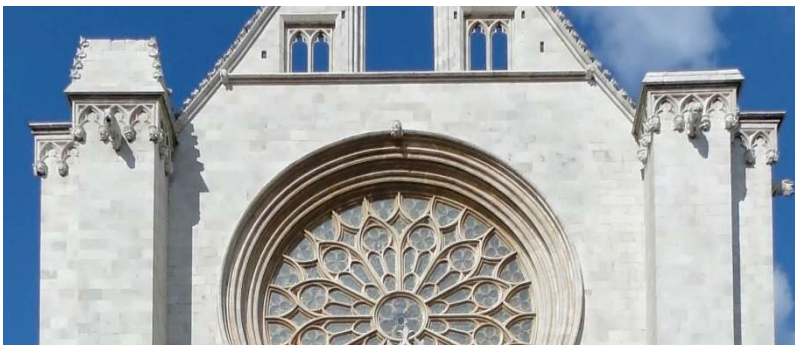
La configuració de la façana, amb portalada avançada i la rosassa al mig, recorda l'ordenació que té la del monestir de Sant Cugat. La gran diferència, però, és el gran desplegament escultòric que presenta Tarragona a la secció central inferior, amb un ampli apostolat, mainell, timpà i contraforts amb pinacles. La façana, en aquest cas, sí que conserva l'esquema en A. Aquesta composició seria encara més evident si s'hagués arribat a finalitzar la construcció del seu coronament triangular, unes obres que es van veure paralitzades degut a la pesta. Tot i així,

---

<sup>4</sup> Sabem que el 1291 encara és actiu, ja que en aquell any li encarreguen la construcció del sepulcre de Pere el Gran per al monestir de Santes Creus. Bartomeu és considerat un dels introductors de les formes gòtiques septentrionals a Catalunya, alhora que també és el primer escultor gòtic de nom conegut.

està considerada la primera gran façana gòtica de Catalunya, assimilant en certs aspectes un model ja del tot instaurat a les catedrals del nord de França, com per exemple Reims, Amiens o París. De fet, alguns autors han plantejat comparacions entre elements de la catedral de Tarragona, com ara la Verge del mainell amb obres septentrionals com la Mare de Déu i el Nen de Saint Corneille de Compiègne, amb la que clarament comparteixen paral·lelismes estilístics (Williamson 1995, p.241).

Els cossos laterals de la façana, més baixos i amb òculs de factura romànica, fan remarcar la verticalitat i jerarquia del cos principal. La rosassa, d'onze metres de diàmetre, ocupa gran part de l'amplada de la nau central. Es troba flanquejada per un parell de robustos contraforts a banda i banda, un dels quals conserva la base dels pinacles inconclusos que anaven a coronar-los.



Detall del registre superior de la façana de la catedral de Tarragona, on s'observa la rosassa i el coronament del cos central.

Els múltiples elements de la portalada contrasten amb la nuesa del parament del registre superior, on es troba la rosassa. Aquesta és encerclada per un notable motllurat de quasi metre i mig de gruix, que més enllà del factor decoratiu, fa la funció de subratllar la presència de la rosassa a la façana<sup>5</sup>. A la part més elevada de les motlures i de manera centrada, trobem un cap esculpit de reduïdes mides, el qual torna a aparèixer a l'interior i a la mateixa ubicació.

Pel que respecta a la traseria, les comparacions amb Sant Cugat són inevitables i constants, ja que el disseny i col·locació de les figures geomètriques és idèntica.

---

<sup>5</sup> El profund motllurat circular de la rosassa de Tarragona permet despolaritzar la façana i d'aquesta forma reforçar i equilibrar el pes del registre superior, harmonitzant el conjunt.

Veiem de nou un nucli central de sis lòbuls, d'on surten dotze pètals, els quals contenen tres arcs apuntats i un cercle quadrilobat. A la corona exterior, triangles curvilinis trevolats i per últim uns rombes als espais sobrants. Aquest patró, a part de Sant Cugat i Tarragona, també el seguiran de manera mimètica rosasses barcelonines com la de Santa Maria del Pi o la del desaparegut convent de Santa Caterina<sup>6</sup> (Annex. Figura 11).

La rosassa de la Catedral de Tarragona presenta, això sí, unes particularitats en l'estil de la traseria i el seu acabat. Si es compara amb Sant Cugat, s'aprecia una major finor en les seves línies, amb menys relleu, a part del tancament més ogival en els pètals. Això dona a la rosassa un aspecte refinat i amb menor arrodoniment. Un altre dels detalls particulars de la rosassa tarragonina es troba als triangles curvilinis, ja que aquí un dels seus costats (el més allunyat del centre) es tanca amb una línia que ininterrompudament recorre tot el perímetre del cercle, fonent-se i formant part del motllurat exterior.

---

Visió global de la rosassa de la Catedral de Tarragona des del Pla de la Seu. Font: foro-ciudad.com



---

<sup>6</sup> El convent va ser derruït al segon quart del segle XIX, per tant no disposem de testimonis fotogràfics. Es conserva, però, un dibuix de la traseria de la rosassa, fet per Andreu Pi i Arimon poc abans de la desaparició de l'edifici.

Els vitralls de la rosassa es presenten aquí també sense figuració, la qual cosa dificulta i encripta de nou la possible significació de les rosasses. Hi ha qui ha interpretat, però, el dibuix del nucli central com un gran sol d'on sorgeixen sis raigs vermells que s'introdueixen de manera cargolada en els seus respectius lòbuls. Tot això, envoltat d'estrelles (també vermelles) situades al centre de cadascuna de les figures geomètriques. Podria ser, per tant, la representació d'una mena de cosmos, d'univers (Virgili 2000). Tots aquests raigs i petits punts rogents són els únics vidres que presenten color a la rosassa, ja que la resta són transparents.



Vista dels vidres de la rosassa de Tarragona.  
Font: Diari Més

La Catedral de Tarragona és un espai força ben il·luminat, en part gràcies als darrers processos de restauració (2010-2012) on es va procedir, entre altres coses, a la higienització de la pedra de tot el conjunt. La recuperació de la blancor original dels materials ajudà a aclarir l'interior de la catedral, el marc on es projecta la llum exterior. És a la nau principal (Annex. Figura 12) on es concentren la majoria d'obertures: el timpà de la façana, que es transparenta amb l'interior per tenir una gran part vidrada; les finestres apuntades amb traceria i vitralls sobre els arcs formers de cada banda i les del cimbori, amb tres fileres d'obertures circulars a cada un dels seus costats.

A més, la manca de personatges i de grans superfícies policromades de la rosassa té una conseqüència en l'espai interior, on la llum del sol es filtra menys, afavorint així a potenciar-la com a focus de llum important. A aquest aspecte se l'hi ha d'afegir el dilatat diàmetre que presenta, amb unes dimensions monumentals

pocs cops superades en el gòtic català (només la rosassa major de la catedral de Palma és més gran) i igualant la mitjana de les rosasses de les catedrals franceses<sup>7</sup>.

La rosassa de la Catedral de Tarragona és, per tant, un element que sí sembla complir correctament les seves dues funcions primordials. Primer trobem la vessant estètica, on serveix exteriorment com a figura centralitzadora de la façana i potenciadora d'una cercada verticalitat. I en segon lloc, en l'interior, resulta essencial per a les funcions lumíniques de la nau central.

### **3.3 Rosassa de Santa Maria del Pi**

De l'església de Santa Maria del Pi de Barcelona se'n tenen notícies documentals des del segle X. Aquell edifici, però, no es conserva degut a que la fàbrica romànica original vas ser substituïda, durant el segle XIV, per l'actual gòtica. La renovació arquitectònica de les parròquies esdevindrà tota una tendència durant aquells anys arreu del territori català (Español 2002, pp.142-150). Això es deu a l'estat precari en el que es trobaven alguns temples, que també s'havien quedat petits a causa del fort augment demogràfic dels darrers segles, creixement que no s'aturaria fins l'arribada de la pesta.

En el cas de Santa Maria del Pi, les obres van començar als anys vint del segle XIV autoritzades per qui era bisbe de Barcelona en aquell moment, Ponç de Gualba. Respecte a l'arquitecte artífex del projecte, tot i no tenir la certesa total sobre la seva autoria, hi han indicis que fan pensar en Jaume Fabre. Aquest arquitecte d'origen mallorquí va treballar a partir del 1317 a la Catedral de Barcelona, contractat pel mateix bisbe Ponç de Gualba. Fabre, a més, construï a Palma l'església del convent de Sant Domènec, enderrocada al segle XIX i amb grans similituds amb l'estructura de Santa Maria del Pi (Bernaus 2003, p.97).

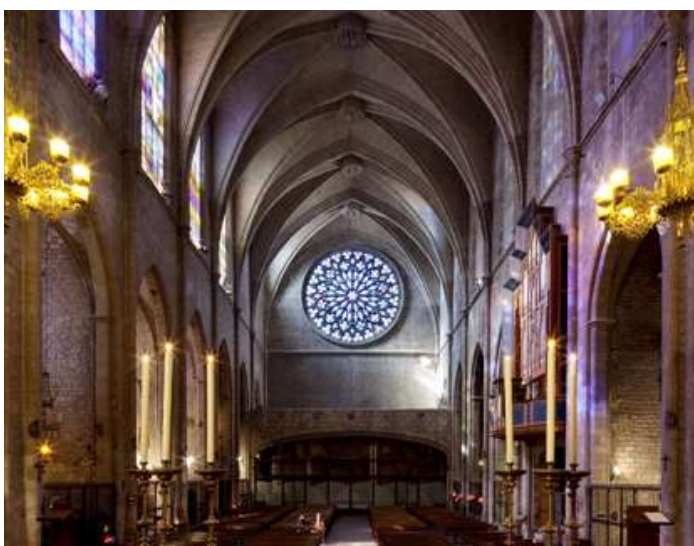
---

<sup>7</sup> Els 11 metres de la rosassa de Tarragona recorden les mides de la rosassa de la façana sud de Chartres (10,5m), la de la façana occidental de Reims (12m), la del transepte sud de Notre Dame de París (12,9m). En cap cas, però, s'apropa als 15 metres de diàmetre de la rosassa d'Estrasburg, l'exemple més gran que es pot trobar a Europa.



El 1366, el vitraller Francesc Comes<sup>8</sup> signa el rebut de la quantitat de diners que guanyarà en l'execució dels vidres per a la *fenestra maiori* (López 1984, p.215). Si bé aquesta "finestra major" s'ha identificat freqüentment amb la rosassa de la façana occidental, Bernaus sosté que és probable que es referís a la vidriera central de l'absis, de major complexitat i cronologia més possible, degut a la tardana construcció de la façana (Bernaus 2003, p.98).

De totes maneres no es pot descartar que realment es tractés de la rosassa, ja que el mateix Francesc Comes va ser contractat el 1349 per fer, a l'església de Sant Francesc de Palma, els vitralls de la rosassa principal<sup>9</sup> (Capellà 2011, p.142). Això ens pot suggerir una experiència prèvia en aquests tipus de peces.



Interior de Santa Maria del Pi. Visió des de la zona del presbiteri. S'observa la nau única, l'entrada de les capelles laterals i la monumental rosassa oberta a la façana occidental.

Al *Llibre Negre de l'Obra* torna a aparèixer la rosassa del Pi, on s'indica que el 23 de desembre de 1497 es donen per concloses les obres de la "O" de l'església (Vergés 1992, p.113). Aquesta data, però, és del tot improbable i inversemblant perquè l'última pedra, també documentada al *Llibre Negre*, es va posar el 1391. El que seria admissible, això sí, seria identificar la data del 1497 com a any de finalització d'alguna suposada restauració, efectuada arrel d'un incident (com per exemple podria ser l'esmentat terratrèmol de la Candelera).

---

<sup>8</sup> El seu cognom apareix escrit també en altres fonts com a "Ça Coma" o "Sacoma".

<sup>9</sup> La rosassa original de la façana de Sant Francesc va ser, juntament amb un dels trams de l'església, molt malmesa per un llamp el 1580. És per això que es va decidir enderrocar la façana i refer-la sencera.



Seguint la història de la rosassa, un esdeveniment molt important va produir-se abans de la guerra civil espanyola. El juny de 1936 tingueren lloc tota una sèrie d'atacs anticlericals, amb importants pèrdues per a molts monuments religiosos. En el cas de Santa Maria del Pi, a part del mobiliari consumit, l'incendi va destruir gran part dels vitralls i la rosassa en la seva totalitat. De l'estat just després de l'atac en resta una impactant fotografia, on es veu la rosassa sense la traceria ni els vidres (Annex. Figura 13).

Tot i conservar fotografies d'abans de la pèrdua, per la seva reconstrucció al 1939 van ser essencials sobretot els dibuixos que l'arquitecte Josep Maria Jujol va fer dibuixar als seus alumnes poc abans de la destrucció. Jujol, que era professor a l'Escola d'Arquitectura de Barcelona, demanava sovint reproduir (a mode d'exercici pràctic, en gran format i amb tota mena de detalls), diversos elements arquitectònics. Un d'aquests dibuixos es pot veure emmarcat i penjat a un dels replans de l'Escola d'Arquitectura (Annex. Figura 14). Al propi Jujol li van encarregar dirigir la restauració de la rosassa que trobem actualment, unes feines que tingueren com a principal objectiu la reproducció mimètica de la rosassa original (Vergés 1992, p.115).

La façana occidental de l'església, on es troba inserida la rosassa, és d'un caràcter purament geomètric. Es pot descriure com un gran rectangle situat sobre un sòcol, amb un altre rectangle adherit (el que correspon a la portalada). Tot això flanquejat per dues torres octogonals. És un conjunt on domina sobretot la simetria, destacant a més l'extrema contenció ornamental del registre superior, que dona un aspecte massís i quasi militar. L'esperit unitari dels interiors del gòtic català té aquí una façana amb correspondència en aquest sentit, ja que tots els elements (arquivoltes, rosassa, fornícules, timpà, torres laterals...) s'unifiquen i s'endrecen sobre el mateix gran prisma rectangular, sense una jerarquització.



Imatge de la façana occidental de Santa Maria del Pi, on s'observa la marcada geometria dels diferents blocs horitzontals sobreposats.

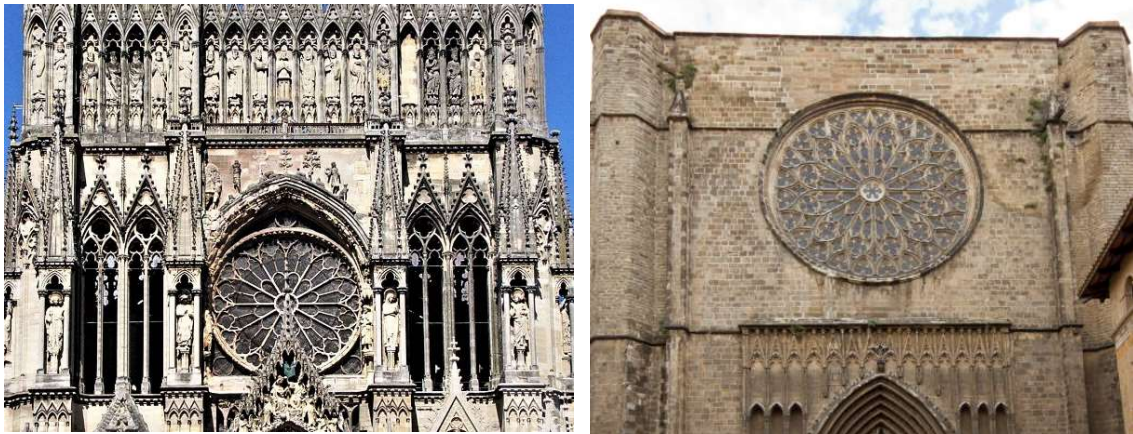
Font: enciplopedia.cat

Aquestes formes geomètriques apareixen subratllades per unes línies d'imposta que recorren el mur de manera horitzontal. Són motllures que col·laboren estèticament en l'accentuació de l'horitzontalitat de la façana, fent de lligadures entre els diferents elements. Es tracta, doncs, de discrets motius unitaris que tanquen, unifiquen i fan més còpsable el conjunt arquitectònic (Cirici 1968, p.193). Aquestes línies apareixen reiteradament en altres exteriors, com a l'església del monestir de Pedralbes o la façana del claustre de la catedral de Barcelona.

La rosassa, de 10 metres de diàmetre, se situa centradament a la part superior de la composició, interrompent el recorregut d'una de les línies d'imposta mencionades. Pel que fa el motllurat circular que encercla la rosassa, aquest cop és reduït a la mínima expressió, tractant-se aquí d'un senzill línia de separació entre la rosassa i el mur. Es diferencia per tant del de Sant Cugat i s'allunya encara més del potent motllurat de Tarragona.

El que sí repeteix és el disseny de la traceria, basat en la divisió del cercle en segments sobre els quals afegeix el mateix patró geomètric. Tornem a veure grans pètals, arcs apuntats, rombes i triangles curvilinis i lòbuls a cadascuna de les figures geomètriques. L'acabat el podem situar a mig camí entre les dues rosasses ja analitzades, combinant la finesa i estilització de la traceria de Tarragona amb el relleu i profunditat de la de Sant Cugat.

A la façana de Santa Maria del Pi és especialment notable la presència, totalment solitària, de la rosassa dins el registre superior. Això és d'especial importància a l'hora de singularitzar les rosasses catalanes, ja que la nuesa que presenta el voltant d'aquestes (especialment l'exemple del Pi), contrasta fortament amb el decorativisme frenètic dels voltants de rosasses de temples septentrionals (Bofill 1984, pp.86-87).



A l'esquerra, façana de la catedral francesa de Reims. A la dreta, la façana de Santa Maria del Pi. A Reims, s'aprecia com la múltiple decoració d'elements circumdants a la rosassa fa restar-li protagonisme. Tot el contrari del que succeeix amb la del Pi, sent aquesta última dos metres de diàmetre més petita.

Pel que fa als vidres de la rosassa del Pi (Annex. Figura 15), presenten una gran varietat de colors: tonalitats morades, verdes, vermelles i blaves entre d'altres. Podem veure com aquest cop sí trobem alguns elements amb figuració, dels que destaquen sobretot els de la segona corona, la d'arcs parells. Són bustos masculins, inscrits en medallons i que poden ser interpretats com els vint-i-quatre ancians de l'Apocalipsi. Aquesta idea ve donada per la falta d'atributs dels personatges i, sobretot, per la seva condició numèrica dins la traceria. La qüestió dels números és freqüent trobar-la també en els pètals (n'hi ha dotze a cadascuna d'aquestes rosasses), identificables possiblement amb els dotze apòstols/dotze tribus d'Israel (Virgili 2000). A la resta de la part vidrada trobem, per una banda, estampats de teixits baixmedievals com els vistos a Sant Cugat. Per altra banda,

una sèrie de símbols com les estrelles de David i els escuts de la ciutat de Barcelona i el de la pròpia parròquia del Pi.

Respecte les funcions lumíniques, l'interior de l'església es beneficia de tractar-se d'una nau única, focalitzant així totes les entrades de llum en un espai més delimitat i compacte. Això no converteix aquest edifici, però, en un lloc especialment lluminós. Al llarg de tot el perímetre s'obren finestrals allargats entre els contraforts, a la part superior (sota l'arrencada de cada volta de creueria). Aquests finestrals, tot i ser nombrosos i de mides considerables, són poc intensos i de fluixa projecció. A la part inferior de l'església, a l'espai de les capelles laterals, s'obren entrades de llum semblants però més estretes i amb l'inconvenient que més de la meitat es troben tapades per retaules afegits a posteriori. A més, diverses llums artificials es troben situades de manera estratègica al llarg de la nau per a salvar així aquesta mancança.

En aquest aspecte, la rosassa suposa l'únic foradament del mur occidental i, per tant, una obertura molt necessària per a tenir una continuïtat de finestres per tot el perímetre. Si l'estricta funcionalitat lumínica sembla complir-la amb èxit, també ho aconsegueix a nivell estètic, amb una clara correlació amb el seu exterior, que configura una atractiva i alhora senzilla composició per a l'entrada del temple.

### **3.4 Rosassa de Santa Maria del Mar**

Santa Maria del Mar és, per a la historiografia, l'obra paradigmàtica de l'arquitectura gòtica catalana. La seva homogeneïtat estilística es deu a la seva ràpida construcció en poc més de cinquanta anys (1329-1383). Si ara segueix sent l'edifici medieval més elogiat de Catalunya (Español 2002, p.137) és especialment per la solució perfeccionada d'unificació de l'espai, amb una gran planta de saló formada per tres naus, les quals són percebudes gairebé com una sola. Els arquitectes Berenguer de Montagut i Bernat Despuig minimitzen i allunyen els pilars, dilatant així l'espai i alleugerint-lo, convertint l'edifici en tota una icona d'aquest esperit arquitectònic tan propi.

En aquestes línies, però, ens interessa la rosassa de la façana occidental. Aquesta, a diferència de la resta de casos d'estudi, es troba perfectament documentada cronològicament, a més de conservar-se'n informació sobre l'autoria dels artistes i els motius històrics de la seva construcció.



Interior de Santa Maria del Mar en una vista des del presbiteri.

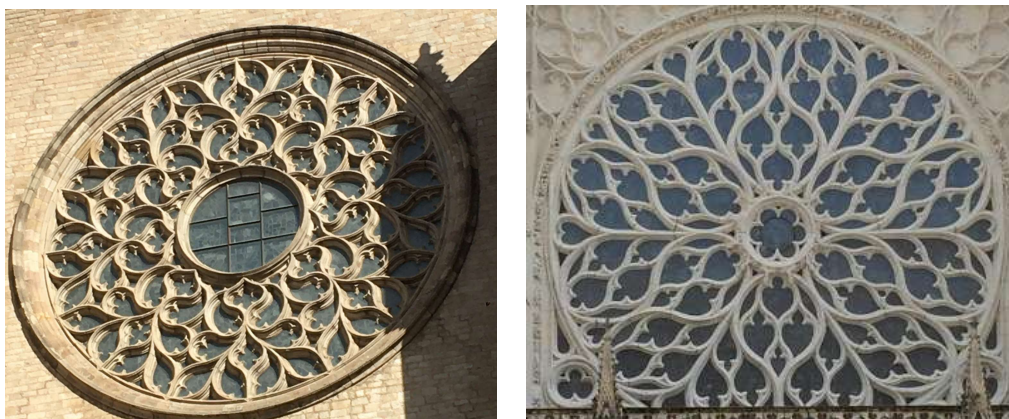
El primer que sabem és que la rosassa de Santa Maria del Mar no és contemporània a la resta de l'església. Es va col·locar el 1460, substituint-ne una anterior del segle XIV. La rosassa original seguiria el mateix model que les de Sant Cugat, Tarragona i Santa Maria del Pi (Domenge i Vidal 2018, p.103). La seva destrucció va produir-se arrel del fatídic terratrèmol de la Candelera, el 1428. D'aquest incident, que tingué com a repercussió a Santa Maria del Mar pèrdues humanes i materials, se'n conserven documents escrits on es narren els fets. Destaca la descripció trobada al "Llibre d'algunes coses assenyalades", escrita pel canonge i cronista Pere Joan Comes el 1583, gràcies a les còpies de documents municipals del segle XV. Una part del text, recollit per Bassegoda (Bassegoda 1983, p.28), diu així:

"En la festa de la Purificació de Nostra dona Santa Maria del mes de febrer, en la jornada vers les vuit del matí féu una gran percutida de terratrèmol. Santa Maria del Mar era plena de poble, molts dels quals volgueren eixir pel portal, e plac a Nostre Senyor que la O la qual era a sobre dit portal, se devia per lo dit terratrèmol e caigueren-ne diverses pedres e moriren bé 25 persones entre homes, dones e infants, los quals en eixint del dit portal foren ferits de les dites pedres, ultra els quals moriren alguns ofegats a premuts com per cuita de eixir se lansasen o caiguesen uns sobre els altres".



L'estat en que degué quedar la rosassa probablement seria semblant al que es veié amb la rosassa del Pi: reduït a un gran òcul buit. Durant els propers trenta anys es tancaria l'obertura de manera provisional, ja que fins el 1459 no es contracten a picapedrers per a la construcció d'una nova traceria. Els artistes encarregats, de gran virtuosisme, van ser Andreu Escuder, Pere Joan<sup>10</sup>, Bernat Nadal i Bartomeu Mas (Duran i Sanpere, 1960).

Aquesta nova rosassa presenta clarament un disseny d'estil flamíger<sup>11</sup>. Les formes de flames a les que al·ludeix el terme recorden, per exemple, la rosassa de la Sainte-Chapelle de París. De fet, totes dues comparteixen també diàmetre, cronologia propera (Leniaud i Perrot 1991) i el fet de tractar-se d'afegits del segle XV sobre construccions més primerenques.



A l'esquerra, rosassa de Santa Maria del Mar (fotografia pròpia). A la dreta, rosassa de la Sainte-Chapelle (Font: Atelier Parot).

---

<sup>10</sup> Pere Joan (o Johan) era fill del també escultor Jordi de Déu. La seva obra es caracteritzà per seguir l'estil del gòtic internacional, amb un pes important del naturalisme. Se li atribueixen peces d'una variada geografia, entre les que destaquen el retaule de Santa Tecla de Tarragona i la façana del carrer del Bisbe del Palau de la Generalitat de Catalunya.

<sup>11</sup> Aquest estil, amb una forta presència al llarg del segle XV, suposà l'última fase del gòtic a Europa. A Catalunya va aparèixer especialment de manera puntual sobre els edificis (detalls escultòrics, decoracions a les façanes, alguna capella...) però pocs cops de manera pròpiament estructural.

L'esquema de la traseria deixa el centre llis, tan sols amb vidre, que és envoltat per figures corbes que segueixen un mateix ordre de col·locació. Per la descripció de les formes, el llenguatge que utilitza Alexandre Cirici és especialment pràctic, comparant cada figura amb objectes i elements de la nostra realitat. Del centre a l'exterior, les descriu de la següent manera: un fus inflat o bufeta, seguit de dues llàgrimes o peixos, continuat per dos pètals i, tancant la rosassa, quatre peixos més (Cirici 1968 p.280).

L'equilibri del disseny provoca una democratització entre tots els elements de la rosassa, fent que no hi hagi cap part que destaquï per sobre de les altres. Aquesta traseria flamígera, en comparació amb els casos d'estudi anteriors, d'estil radiant, elimina les geometries més marcades i s'allunya de les jerarquies provocades per la diferència de mides que presenten entre figures.

La rosassa té un diàmetre de 9 metres i es troba encerclada per un motllurat suau i sense gaire potència, en la línia del de Santa Maria del Pi. La presència de la rosassa a la façana és menys preponderant que a la resta de casos analitzats pel fet de situar-se molt amunt, en un mur endarrerit i sense una àmplia plaça al davant que permeti una bona visió del conjunt (Annex. Figura 16).

Tot i que el mur on se situa la rosassa és (un altre cop) especialment nu, la resta de la façana és tractada amb una varietat d'elements ornamentals menys modesta que a les altres façanes treballades: contraforts, arquivoltes, timpà amb figures, gablet profusament decorat, finestrals, traseries cegues... Cal destacar la distància entre rosassa i gablet, que és tan gran que aquest últim pot permetre's ser d'angle agut sense preocupar-se per interferir en el registre superior<sup>12</sup>.

Respecte els vidres de la rosassa, tornem a tenir una bona datació de l'any i de l'artista encarregat. Es tracta del pintor i vitraller Antoni de Llonyi, contractat el 1460 (Ruiz Quesada 2003). D'ell en coneixem el seu possible origen borgonyó, on es formaria i podria haver rebut influències d'artistes flamencs de primer ordre. Al

---

<sup>12</sup> El gablet agut de Santa Maria del Mar és d'un estil semblant al que presenta el del Monestir de Pedralbes, un dels de Santa Maria la Major de Morella i el de la Seu de Manresa (també edificat per l'arquitecte Berenguer de Montagut).

contracte per Santa Maria del Mar, entre altres coses, es deixa constància de la obligació per part de Llonyi de residir a la ciutat de Barcelona durant els treballs (Domenge i Vidal 2018, p.107).

La iconografia principal que es contempla als vitralls de la rosassa és una coronació trinitària de la Verge Maria, escena que ocupa tot l'òcul central. Darrere de les figures de Déu Pare, Fill i Esperit Sant, surten raigs grocs de manera radial, com si es tractessin de flames solars. Aquest grup de personatges segueix un esquema similar a una pintura força contemporània (realitzada tan sols cinc anys abans que la rosassa) realitzada per Enguerrand Quarton per a la capella de l'hospici de Vilanova d'Avinyó, a la Provença (Annex. Figura 17). Amb l'obra de Quarton comparteix, a part de l'organització de les figures, el color blau del mantell de la Verge i el vermell de les capes del Déu Pare i Fill. La principal diferència, però, és que a la coronació de Vilanova d'Avinyó la primera i la segona persona de la trinitat són bessones, mentre que a la rosassa Barcelonina els seus rostres es distingeixen per l'edat que presenten, ja que la figura del pare és un ancià i la del fill un adult (Vila i Rovira 2014, p.146).



Escena central de la rosassa de Santa Maria del Mar, on apareix la Verge Maria sent coronada per les tres persones de la Santíssima Trinitat.

A la resta de vidres, destaca l'aparició de diverses figures de sants, reconeguts iconogràficament gràcies als seus respectius atributs. Com per exemple Sant Pere amb les claus, Sant Jordi amb la indumentària de soldat, Joan Evangelista sostenint un calze amb una serp o Santa Apol·lònia amb les tenalles. En conjunt, els colors que més predominen són els primaris, amb l'afegida notable presència de les tonalitats verdes.



La iconografia principal, amb aquesta devoció mariana<sup>13</sup> tan pròpia del gòtic, reforçaria la idea d'aquells qui relacionen les rosasses amb el fervor a la Verge Maria (Dow 1957).

Per últim, pel que fa les funcions lumíniques de la rosassa, es pot dir que és un element prou important degut a la seva mida (ocupa un considerable espai de l'amplada de la nau central). Tot i així, l'interior de Santa Maria del Mar és lluminós comparat amb altres edificis semblants. Això es deu a la gran quantitat de finestres, obertures que se situen a tots dos nivells i entre els contraforts. A més, hi trobem un tercer nivell de finestres, aquest cop rosasses situades al llarg de tota l'església, en l'espai de diferència d'alçada entre la nau central i les laterals (com vèiem a Sant Cugat), però aquí també s'obren al deambulatori. De fet, és al deambulatori la part on coincideixen tots tres nivells de finestres.

La rosassa de Santa Maria del Mar és, així, un element de marcada funcionalitat per al conjunt de l'església. Al mateix temps, però, posseeix un indubtable valor simbòlic per la rica iconografia dels seus vitralls, que remarquen la voluntat d'exaltació de la Verge Maria.

---

<sup>13</sup> L'escena de la coronació de la Verge també surt representada a una de les claus de volta del temple.

#### 4. Resultats

A partir de l'estudi de les quatre rosasses seleccionades es poden establir una sèrie de trets comuns (tan estilístics com històrics) que ajuden a comprendre l'excepcionalitat que presenten, remarcant també l'objectiu d'aquest treball: la seva posada en valor.

Una de les primeres coses que hem pogut observar de les rosasses és la seva fragilitat material, sent uns elements especialment vulnerables enfront els infortunis naturals (com llamps i terratrèmols) i els atacs humans (com guerres i desamortitzacions). És força rellevant el fet que tant la rosassa de Sant Cugat com les dues barcelonines es van veure afectades, en major o menor mesura, pel mateix sisme de 1428. Aquesta poca resistència tant de la traceria, com sobretot dels vidres, afecta al seu estudi historiogràfic. El que acaba passant és que es produeix una prematura modificació i/o restauració de la rosasses, alterant l'aspecte original de les mateixes i dificultant així la identificació dels punts homogenis entre elles. Aquesta pot ser una raó per a suposar que no ens han arribat moltes de les rosasses construïdes durant aquell període i que, per tant, desconeixem si seguien o no el mateix patró i estil.

La fragilitat de les rosasses i les seves constants alteracions poden haver donat peu a que s'hagin generat menys documents sobre elles, degut a la seva poca perdurabilitat en el temps. En aquest sentit, l'epidèrmic i residual estudi per part dels historiadors de l'art podria ser conseqüència de la manca d'informació primària al respecte.

Un altre dels resultats que es pot extreure de l'anàlisi d'aquestes rosasses és l'assimilació i repetició d'un model concret. La rosassa de Sant Cugat, Tarragona, Santa Maria del Pi i la original de Santa Maria del Mar són totes peces construïdes durant el segle XIV, d'una mida i disseny molt estandarditzat i particular. A nivell estilístic, s'assemblen a les rosasses del gòtic septentrional que s'obriren a les grans catedrals del nord de França al llarg del segle anterior. En concret, la traceria de la de Sant Cugat, Tarragona i el Pi sembla reproduir fidelment l'esquema de la rosassa del transsepte sud de la Catedral de Notre Dame de París.

Per tant, aquestes rosasses catalanes poden ser identificades realment com elements importats de l'arquitectura gòtica francesa, inserits i incorporats a façanes del gòtic català. Tot i la clara similitud arrel de la comparació formal entre Notre Dame i els casos d'estudi, desconeixem el procés exacte pel qual aquest model és va reproduir en les rosasses d'aquestes construccions. Una hipòtesi podria ser la vinguda d'un mestre forà que hagués importat el disseny, popularitzant-ho en diverses façanes de temples catalans.

Si ens cenyim, però, a les poques dades que es tenen sobre els picapedrers i vitrallers, es poden establir relacions entre el gòtic septentrional i aquestes peces. Per exemple, la intervenció del Mestre Bartomeu a la façana de la Catedral de Tarragona, a la que unànimement se li atribueix una clara inspiració francesa. Si en l'elaboració d'aquesta façana s'ha donat per fet que Bartomeu havia observat i assimilat el model de portalada de les catedrals del nord de França, no hauria de sorprendre'ns que hagués fet el mateix amb les seves rosasses. Cal recordar, a més, que la rosassa de Tarragona és la més antiga de les realitzades a Catalunya en aquest estil. Per tant, podria ser el punt de partida català, l'exemple que se seguiria a la resta d'edificis.

Una altra dada que lliga amb el món gòtic septentrional és l'origen burgalès d'un dels vitrallers de la rosassa de Sant Cugat, ja que s'ha de tenir en compte que a la ciutat castellana s'havia aixecat feia dècades tota una catedral d'aquest mateix estil importat. No seria estrany, doncs, que artistes nouvinguts com Alfonso Gonsalbo tinguessin a veure amb aquesta aparició de rosasses "franceses" a Catalunya.

La influència del nord de França també es veu en la rosassa flamígera de Santa Maria del Mar, on col·laboren mans com les de Pere Joan o Antoni de Llonyi, que estaven molt al corrent del que s'estava fent al terreny de l'escultura i pintura en l'àmbit internacional.

Sigui quin sigui el motiu i procés pel qual arriben a construir-se aquestes rosasses a Catalunya, la seva adaptació al marc arquitectònic és molt interessant i del tot genuïna si es compara amb Notre Dame i altres exemples francesos. Comparteixen

disseny, però el seu paper estètic a les façanes és significativament diferent. Els quatre casos d'estudi catalans, situats al registre superior central i sobre la portalada, s'emmarquen en murs totalment plans, nuus i sense ornamentació. Això es contraposa al decorativisme i la multiplicitat d'elements que envolten les rosasses septentrionals. En aquest sentit, la presència solitària de les rosasses catalanes afecta a la deformació òptica que tenim d'elles, atribuint-los una grandària superior a la que ja de per sí tenen.

La notorietat que adquireixen sobre les façanes ve subratllada també pel motllurat amb el que són encerclades, que varia de profunditat i diàmetre segons el cas. Destaca el de Tarragona com el més gruixut, sent un motllurat d'extraordinària potència i el del Pi com el més fi, reduït a una simple línia de separació entre rosassa i mur.

Respecte els vitralls de les rosasses, s'ha pogut veure com la manca de figuració a tres d'elles dificulta una contundent resposta sobre el seu simbolisme. Aquesta part vidrada és de datació poc precisa i en tots tres casos posterior a la construcció de la traceria. En els vitralls actuals es reproduïxen reiteradament alguns motius com les estrelles de David, els estampats de caire geomètric o les figures heràldiques.

Sobre la qüestió lumínica, el fet de tractar-se d'una arquitectura poc propensa a grans obertures fa que les rosasses adquireixen certa rellevància en aquesta funció. Tot i així, el que acaben proporcionant és un llum filtrada que fa els interiors més místics, però per conseqüència no els fa tan fortament il·luminats. Si bé aquests elements tenien una càrrega simbòlica que ara ens és incerta, les rosasses catalanes despunten sobretot a nivell estètic com a peces exteriors de primer ordre.

Tots aquests resultats posen de manifest el valor excepcional d'aquestes rosasses dins del panorama arquitectònic català dels segles XIV i XV. Essencialment, el que les fa úniques és el fet de tractar-se d'elements del gòtic radiant francès (amb la seva rica traceria i lleugeresa sobre els murs) integrats en edificis del gòtic català (més sobris i racionalitzats).

## 5. Conclusions

Les rosasses són icones representatives de l'imaginari col·lectiu sobre el període gòtic. No obstant, se'n disposa de poca informació, amb una teorització pobra i escassa. Això és causa d'una mancança d'informació que limita el debat a una discussió purament formal i conseqüentment buida. La poca historiografia sòlida al respecte la trobem per part d'alguns autors que l'han tractada des d'una perspectiva més àmplia, històrica i simbòlica, com és el cas de Painton Cowen, Bruce Knapp, Helen J. Dow i en àmbit nacional, Cirici. Aquesta base permet establir un punt de partida per a la recerca necessària que cal fer al voltant de les rosasses. És aquí on s'emmarca aquest treball, que aprofundeix en les rosasses gòtiques catalanes, tractades amb especial superficialitat fins el moment.

S'han realitzat quatre estudis de cas en que s'han recopilat les dades històriques disponibles, s'ha analitzat la integració de cada rosassa a les respectives façanes, s'ha descrit minuciosament la traceria analitzant-ne la iconografia i s'ha descrit l'impacte lumínic a l'interior de cada església. Aquest treball cas a cas ha inclòs, com s'ha pogut comprovar, una vessant formal i descriptiva, imprescindible per a les anàlisis posteriors, especialment per la manca de fonts descriptives acurades de les obres tractades.

Un cop caracteritzats els casos individuals se n'han analitzat les semblances i diferències rellevants per a la història de l'art gòtic. En destaca el notable paper d'aquestes rosasses dins l'esquema de les seves façanes, que apareixen com a elements independents i autònoms. La seva preeminència en el pla frontal dels edificis que presideixen no és casual, sinó que resulta de l'inusual creuament de la austeritat decorativa del gòtic català amb l'exuberància decorativa del gòtic septentrional. Així, s'explica l'excepcionalitat d'aquestes obres gràcies a la importació d'un element forà que s'insereix en un marc arquitectònic aparentment dissonant. El resultat, però, és efectista i resulta en rosasses determinants pel conjunt dels seus edificis i amb una destacada significació tan interior com, sobretot, exterior.

Amb aquesta aportació s'ha contribuït a compilar de manera sistemàtica la documentació disponible sobre aquest camp, a més d'analitzar la seva importància i excepcionalitat. A partir d'aquí, però, es podria estudiar el recorregut que fa el model francès fins arribar a Catalunya, investigant sobre els motius d'aquesta assimilació estilística. Altres línies d'investigació podrien ser la comparació d'aquestes rosasses amb les castellanes i més geografies europees, l'estudi semiològic d'altres rosasses més documentades (valorant la seva aplicació en les catalanes) o la catalogació de rosasses de traceria semblant i actualment perdudes a causa de guerres o altres catàstrofes. En definitiva, són molts els camins que s'obren en la recerca d'un element tant característic de l'art gòtic. Esperem que amb aquest treball de final de grau hi haguem avançat un pas més.

## 6. Apèndix de rosasses

Nom del temple	Ubicació	Diàmetre exterior	Cronologia
Monestir de Sant Cugat	Façana occidental	8,2 m	ca. 1340
Catedral de Tarragona	Façana occidental	11 m	Segon quart segle XIV
Santa Maria del Pi de Barcelona	Façana occidental	10 m	Segona meitat segle XIV
Santa Maria del Mar de Barcelona	Façana occidental	9,0 m	1460
Catedral de Palma	Sobre l'absis major	13,3 m	1370
Catedral de València	Façana nord	6,45 m	Primer quart segle XIV
Santa Maria la Major de Vall-de-roures	Façana sud	6 m	Segle XIV
Santa Maria la Major de Morella	Façana sud	*	Segle XIV
Catedral de Lincoln	Transsepte sud	7,3 m	ca. 1330
Monestir de Santes Creus	Absis	6,3 m	Entre 1193 i 1211
Catedral de Estrasburg	Façana occidental	15 m	1318
Catedral de Reims	Façana occidental	12 m	1270
Catedral de Notre Dame de París	Transsepte sud	12,9 m	1260
Catedral de Chartes	Façana sud	10,5 m	1227
Catedral de Rouen	Transsepte nord	*	Finals segle XIII/principis XIV
Catedral de Cremona	Façana occidental	8 m	1274
Catedral de Siena	Façana occidental	5,6 m	1287-1288
Catedral de Durham	Absis	*	*
Sainte-Chapelle	Façana occidental	9 m	Entre 1485 i 1495
Catedral d'Évreux	Transsepte sud	*	Segle XV
San Miguel de Lillo	Façana occidental	*	Segona meitat s.IX
Catedral de Troia	Façana nord-oest	*	ca. 1160
Sant Esteve de Granollers	Façana sud	*	1946

\* dada no documentada i/o publicada



## 7. Bibliografia

- AGUELO, Jordi; ARTIGUES, Pere Lluís; SARDÀ, Maria; VILA, Josep Maria. *Una nau gòtica inacabada al monestir de Sant Cugat del Vallès*. Igualada: Congrés d'Arqueologia Medieval i Moderna a Catalunya, 1998, pp. 432-440.
- AMBRÓS I MONSONÍS, Jordi. *El monestir de Sant Cugat del Vallès*. Vilassar de Mar: Oikos-Tau, 1980.
- BARRACHINA, Jaume. *El mestre Bartomeu de Girona*. Locus Amoenus, n. 7, 2004, pp. 117-135.
- BASSEGODA I NONELL, Joan. *Santa Maria del Mar, catedral de la Ribera a L'expansió de Catalunya en la Mediterrània*. Barcelona: Fundació Jaume I, 1983.
- BAZZOCCHI, Flavia. *Las vidrieras góticas mediterráneas: composición química, técnica y estilo*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2017.
- BERNAUS, Magda. Santa Maria del Pi. En: PLADEVALL I FONT, Antoni (dir.). *L'Art Gòtic a Catalunya. Arquitectura II*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2003, pp. 96-101.
- BOFILL, Rafael Maria. *Formes i fons al monestir de Sant Cugat del Vallès*. Universitat Autònoma de Catalunya, 1984.
- CAPELLÀ Galmès, Miquel Àngel. *L'activitat de vitrallers i vidriers de buf a l'arquitectura gòtica. Relacions i influències a la ciutat de Mallorca*. Palma: Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana, Revista d'Estudis Històrics, n. 67, 2011, pp. 137-158.
- CARRERAS ROSELL, Teresa (coord). *I Jornades Hispàniques d'Història del Vidre*. Barcelona: Museu d'Arqueologia de Catalunya, 2000.
- CIRICI, Alexandre. *Arquitectura gòtica catalana*. Barcelona: Lumen, 1968.
- COWEN, Painton. *Rose Windows*. Londres: Thames and Hudson, 1979.
- COWEN, Painton. *The rose window: splendour and symbol*. Londres: Thames and Hudson, 2005.
- DOMENGE, Joan; VIDAL, Jacobo. *Santa Maria del Mar*. Palau solità i Plegamans: Fundació Uriach 1838, 2018.
- DOMENGE, Joan. *Santa Maria del Mar i la historiografia del gòtic meridional*. Barcelona: Barcelona Quaderns d'Història, n. 8, 2003, pp. 179-200.
- DOW, Helen J. *The Rose Window*. Londres: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 1957, pp. 248-297.
- DURAN I SANPERE, Agustí. *Per la història de l'art a Barcelona. Gloses a documents dispersos*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1960.

- DURLIAT, Marcel. *L'art al Regne de Mallorca*. Palma: Ed.Moll, 1964.
- ECO, Umberto. *Arte y belleza en la estética medieval*. Barcelona: Lumen, 1999.
- ESPAÑOL, Francesca. *El gòtic català*. Manresa: Fundació Caixa Manresa, 2002.
- FERRÉ i GRAS, M.F; GISBERT I CANES, J. *La Catedral de Tarragona: Índex bibliogràfic*. Tarragona: Reial Societat Arqueològica Tarraconense, n. 13, 1991, pp. 241-256.
- GERHARD FRANZ, H. *Les fenêtrés circulaires de la cathédrale de Cefalú et le problème de l'origine de la "rose" du Moyen Âge*. 1962.
- HISLOP, Malcom. *Como construir una catedral*. Madrid: Akal, 2013.
- KNAPP, Bruce. *A Note on Roses and Wheels*. Los Angeles: Comitatus: A Journal of Medieval and Renaissance Studies, n. 1, 1970, pp. 43-45.
- KOLDEWEY, Robert. *Das Ischtar-Tor in Babylon*. Leipzig: 1918, p. 46.
- LENIAUD, Jean-Michel; PERROT, Françoise. *La Sainte-Chapelle*. París: Nathan, Centre des monuments nationaux, 1991.
- LÓPEZ RODRÍGUEZ, Artur. *Consideracions sobre la construcció de l'església barcelonina de Santa Maria del Pi*. Acta historica et archaeologica mediaevalia. 1984, pp. 211-224.
- LOZANO LÓPEZ, Esther. *La portada de Santo Domingo de Soria. Estudio formal e iconográfico*. Universitat Rovira i Virgili, 2005.
- MACIAS, Josep Maria. *L'evolució històrica de la Catedral de Tarragona: de campament romà a seu catedralícia*. Tarragona: Revista institucional del col·legi d'aparelladors, arquitectes tècnics i enginyers d'edificació de Tarragona, n. 53, 2009, pp. 22-25.
- MARTÍNEZ SUBÍAS, Antonio Pedro. *Guia Catedral de Tarragona*. Sant Lluís: Triangle Postals, 2019.
- MIQUEL, Domènec. *Monestir de Sant Cugat*. 2018. [En línia]:  
<https://www.visitsantcugat.cat/wp-content/uploads/2019/01/MONESTIR-DE-SANT-CUGAT-PER-DOME%CC%80NEC-MIQUEL-2018-1.pdf>
- MORALES ARÍS, Marta. *Estudi i anàlisi de les tipologies de rosetons per a determinar la influència de la geometria en el comportament estructural*. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, 2012.
- NIETO, Víctor. *La vidriera española. Ocho siglos de luz*. Madrid: Nerea, 2011, pp. 83-119.

- PANOFSKY, Erwin. *Gothic architecture and scholastics*. Nova York: Meridian Books, 1957.
- PRIETO, Òscar. *Basílica i rectoria de Santa Maria del Pi*. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, 2012.
- RUIZ QUESADA, Francesc. Antoine de Lonhy. A: *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2003.
- VERGÉS, Tomàs. *Santa Maria del Pi i la seva història*. Barcelona: La Formiga d'Or, 1992.
- VICENS, Francesc. *Catedral de Tarragona*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1970.
- VILA I ROVIRA, Anna (coord). *Estudis entorn del vitrall a Catalunya*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2014.
- VIOLLET-LE-DUC, Eugène. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI siècle*. París: F. De Nobele, 1967.
- VIRGILI, Maria Joana. *Rosassa Major*. 2000. [En línia]:  
[https://webfacil.tinet.cat/usuaris/jserrav/Rosassa\\_major\\_C\\_T\\_20180525131337.pdf](https://webfacil.tinet.cat/usuaris/jserrav/Rosassa_major_C_T_20180525131337.pdf)
- WILLIAMSON, Paul. *Gothic sculpture 1140-1300*. Londres: Yale University Press, 1995, p.241.

## 8. Annex fotogràfic



**Figura 1.** Font gòtica de la plaça de Sant Isidre de Solsona. Fotografia de Lluís Codina Vilà.



**Figura 2.** Claraboia del Palau de la Música Catalana. Fotografia de Josep Maria Rodés.

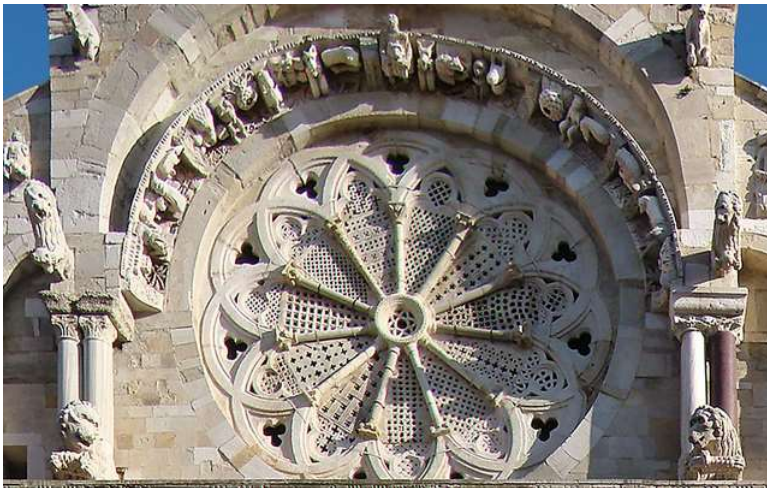


**Figura 3.** Rosone de la catedral de Siena. Font: L'Oeil d'Édouard





**Figura 4.** Imatge restituïda de com seria la porta d'Ishtar. Font: Jean-Claude Golvin.

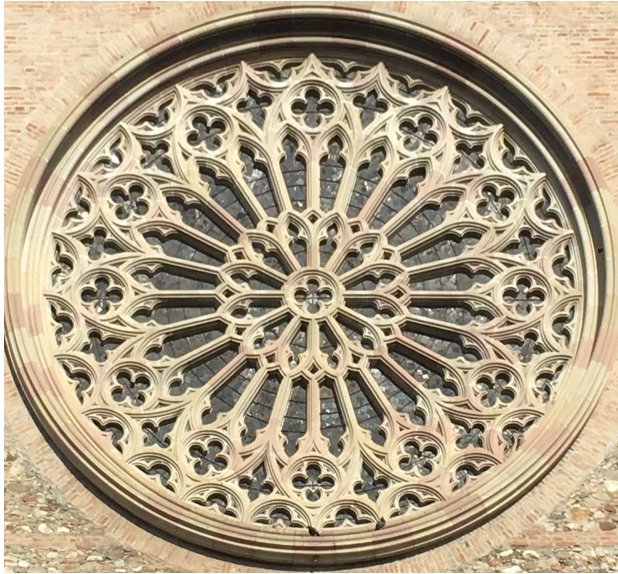


**Figura 5.** Rosone de la catedral de Troia, a l'Apulia. Font: Wikipedia Commons.



**Figura 6.** Rosassa barroca a l'església de la Missió de San José, a San Antonio. Font: Dallas Museum of Art.





**Figura 7.** Rosassa de Sant Esteve de Granollers. Fotografia pròpia.

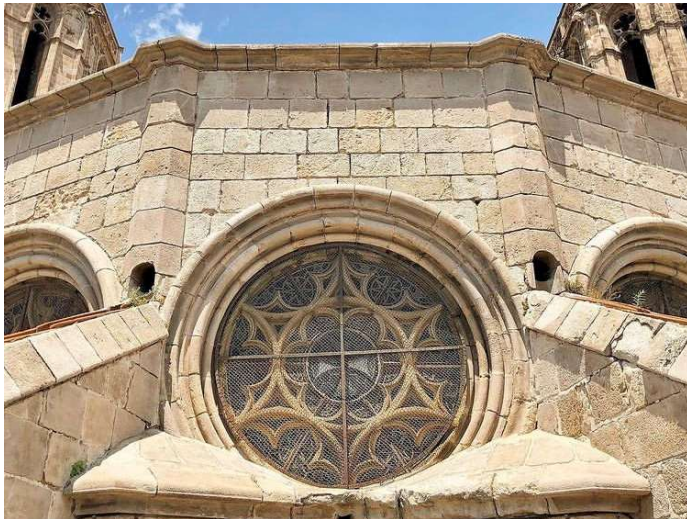


**Figura 8.** Chakanas esculpides en taules de pedra. Font: Hernán Castro Dávila.

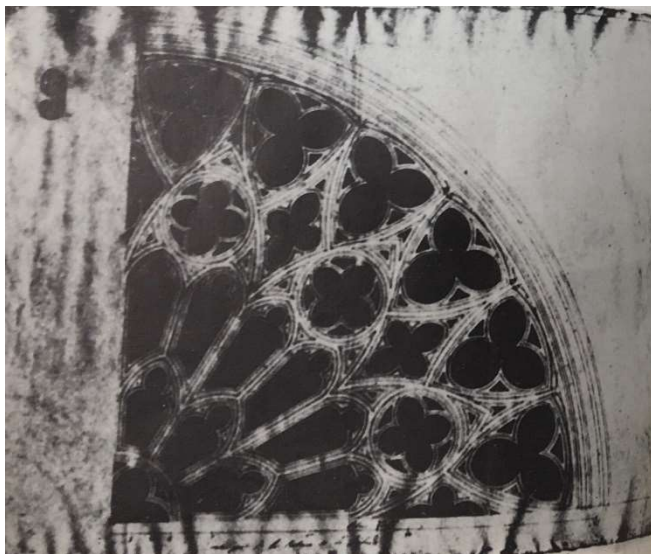


**Figura 9.** Pintura *El martiri de Sant Cugat*, d'Ayne Bru. 1502-1507. Font: Museu Nacional d'Art de Catalunya.





**Figura 10.** Una de les rosasses de la capçalera de la catedral de Barcelona, realitzades al segle XIV. Font: milghauss.

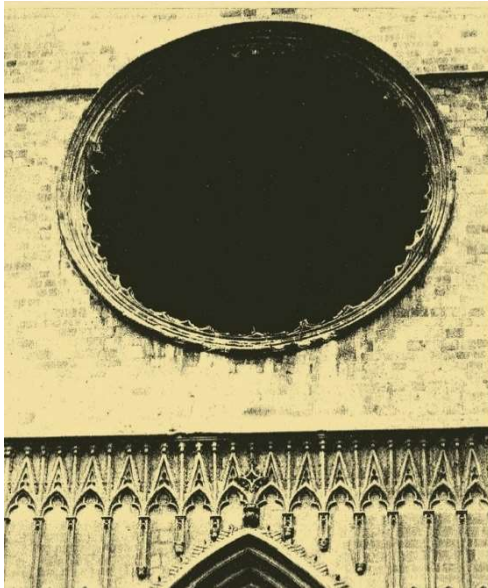


**Figura 11.** Dibuix de la rosassa de Santa Caterina de Barcelona, fet per Andreu Pi i Arimon al 1848. Font: Servei de Monuments de la Diputació de Barcelona.



**Figura 12.** Nau central de la Catedral de Tarragona. Fotografia pròpia.

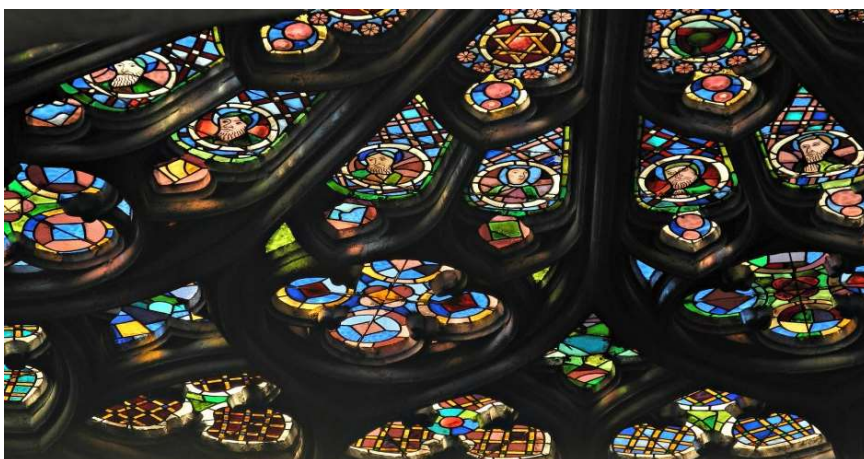




**Figura 13.** Fotografia de la rosassa de Santa Maria del Pi després de l'incendi de 1936. Font: basilicadelpi.cat



**Figura 14.** Dibuix de la rosassa del Pi, fet per un alumne de Jujol abans de la guerra. Fotografia de Xavi Casinos.



**Figura 15.** Detall dels vidres de la rosassa de Santa Maria del Pi. Font: lamevabarcelona.com



**Figura 16.** Façana de Santa Maria del Mar vista des del carrer de les Caputxes. Fotografia pròpia.



**Figura 17.** Detall de la pintura “El coronament de la Verge”, obra d’Enguerrand Quarton (1455). Font: Wikipedia Commons.