

Notes a la INTRODUCCIO de l'ESTIL GOTIC en l'ESCUPTURA CATALANA

Pere FREIXAS i CAMPS

En l'estudi i valoració del passat resulta sempre difícil manejar de manera fidedigne conceptes com «forma» i «expressió». Correntment emprats en l'anàlisi de l'obra d'art actual, aquests valors comporten assenyats problemes de veracitat, en particular, si són utilitzats per a l'exposició i interpretació dels fets artístics d'èpoques llunyanes. Molts són els obstacles que nosaltres, ara com ara, hem de superar per a introduir-nos en la connexió del món medieval, molts els entrebancs que trovem en esclarir la vertadera dimensió de la anomenada incorrectament «nit dels temps» (1).

En parlar de les catedrals gòtiques, remetim al lector a H. Jantzen, el qual significa que si bé conservem l'existència material dels edificis, sembla que, però, la seva dimensió espiritual i qualitat originària d'efecte artístic es

mantenen en gran part ocultes (2). Avui hom pot admirar, per exemple, l'extraordinària nau de la Seu de Girona, la seva espaiositat excepcional i, en conseqüència, hom pot copsar les seves qualitats d'ordre tècnic però, sens dubte que les condicions en què avui estem acostumats a viure, impedeixen a voltes comprendre el caràcter espiritual d'aquest tipus d'arquitectura i com a corollari entreveure la societat d'aquell temps, profundament religiosa. És clar que sense fer-se càrrec de la devoció, el pensament i les condicions del mitjà social que movien a aquelles gents, és gairebé impossible entendre qualsevol fenomen artístic.

Inqüestionablement, el coneixement que avui tenim de l'escultura medieval catalana és, en molt, inferior al d'altres manifestacions artístiques. Un dels nostres historiadors que més ha aprofundit sobre aquesta qüestió, Agustí Duràn i Sanpere, mort recentíssimament, plantejà el problema que suposa la manca d'estudis monogràfics, la qual cosa fa perillós acomplir amb plenes garanties d'èxit un treball de síntesis complet (3).

Quant al fenomen «gòtic» en l'escultura catalana, em sembla important aturar-se en una obra d'imatgeria, un grup escultòric tallat

(1) E. Gilson, E. Panofsky, E. Garin, entre altres, han posat de relleu l'arbitrarietat d'aquest concepte, així com la interpretació rutinària de l'Edat Mitja que hom té per una època de pas, un espai de temps sovint anomenat de transició. Quant als testimonis de l'història, tota edat és una edat mitja, escriu E. Gilson («Le Moyen Age comme **Saeculum Modernum**»). Conferència pronunciada al XIV «Corso Internazionale d'Alta Cultura». Venèzia, 1973). Una edat mitja entre aquella que la precedeix i aquella que la segueix. En l'història viscuda, tota edat és moderna per els que la viuen. En el cas de l'Edat Mitja, la seva modernitat havia d'ésser denunciada per els humanistes com una època de decadència, però per els que la visqueren, especialment als segles XIII i XIV, fou sentida com una època de innovació en tots els ordres. Vegi's E. Panofsky, «Architecture gothique et pensée scolastique». París, 1970; i E. Garin, «Medioevo e Rinascimento». Bari, 1973.

(2) Jantzen, H. «Kunst der Gotik». Hamburg, 1957. Trad. cast. Buenos Aires, 1970; p. 8. L'autor inclou paràgrafs de Robert de Mont-Saint Michel i de l'Abat Haimon de Saint Pierre-sur-Dive, per analitzar les lleis d'efecte artístic d'una catedral gòtica en el moment de posar la última pedra.

(3) Duran Sanpere, A. «Monumenta Cataloniae». Retalles de Pedra. Vol. I. Barcelona; p. 15.

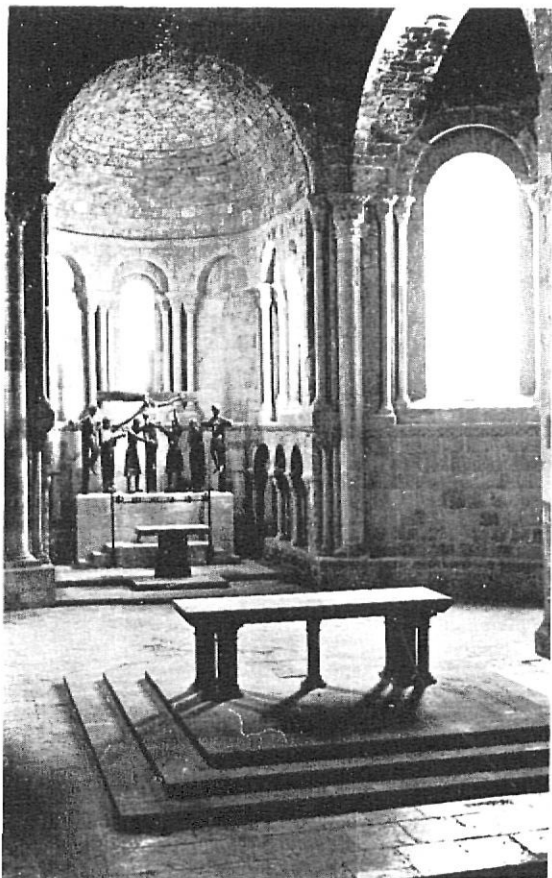


Fig. 1

en fusta que es troba dins l'àmbit del que tants historiadors han batejat amb el mot de **transició**, així és, fi i principi al mateix temps. Em refereixo al «Santíssim Misteri» de Sant Joan de les Abadesses (Fig. 1). Sens dubte que, genèricament, és arriscat i complex assenyalar en el temps i en l'espai la separació puntual entre dos estils o formes d'expressió que es succeixen. Com i en quin moment acaba una època històrica, una determinada forma d'expressió, i deixa pas a la subsegüent? En quin moment i sota quines circumstàncies hom pot entreveure la fi de l'art romànic i els començaments del gòtic? El canvi o, si es vol, el procés evolutiu s'esdevé amb un perfil brusc i imprevisit o, per el contrari, és precís advertir un lapse de temps mitger que sovint hom nomena «transició»?

Per a qui es disposa a analitzar les arts romàniques i les dels segles XIII i primera meitat del XIV, en particular l'escultura, els interrogants apareixen encara més dramàtics. Dificultats d'ordre material com la pèrdua de gran quantitat d'obres, i la carestia de notícies documentals, impossibiliten conèixer amb precisió els cicles evolutius, el moment puntual en que arriben al país les últimes novetats.

Realment és poc el que sabem dels artistes catalans del dotzens. La primera dada documental, probablement de tota l'escultura catalana, es refereix a la talla del «Santíssim Misteri» de Sant Joan de les Abadesses, datat el 1250. Guardant la divisió cronològica tradicional és, doncs, el primer exemple gòtic. En l'actualitat ocupa el centre absidal del temple del que fou monestir de monjes benedictines d'aquella població (Fig. 2).

La data exacte, 1250, situa a aquesta obra dins l'esfera de la nova concepció artística que en aquesta època abunda en la major part dels tallers escultòrics de l'occident europeu, així és, el gust cada vegada més decidit cap a la concepció naturalista de la forma i el reconeixement de la bellesa clàssica.

La difusió del naturalisme gòtic en alguns punts de l'occident d'Europa — recordi's la presència a França de mostres d'escultura gòtica en plé segle XII (Focillon) —, no determina en terres catalanes una transformació sobtada de les formes d'expressió artística existents. El món fantàstic, carregat de dominacions sobrenaturals, plasmat per la iconografia, apocalíptica que els escultors executen a les portades i claustres dels temples romànics, està present a Catalunya després de tombar l'any 1200. Les aportacions iconogràfiques de l'abad de Saint Denis, SUGER, així com les noves formulacions ideològiques de les ordres mendicants, tardaran temps en captar l'atenció de bisbes i abats i, àdhuc, en trobar acolliment dins l'esfera popular. El «Santíssim Misteri», revela caràcters de goticisme solament en alguns detalls iconogràfics.

L'origen iconogràfic del tema procedeix de les Deesi bizantines, bé que es tracta aquí d'un Devallament. A les darreries del segle XII i durant la primera meitat del XIII, hom constata una gran quantitat d'obres bizantinitzants al Rosselló, Cerdanya, Ripollès i al Lluçanès (4). La reacció dels escultors catalans en front a l'estilització i rigidesa bizantines serà coincident a la que tingué lloc a Itàlia amb l'escola pictòrica florentina i mosaistes com el Torriti i el Cavallini. En aquest Devallament de Sant Joan de les Abadesses (Fig. 3), el tipus iconogràfic de Crist és ben diferent del de les Majestats catalanes del segle XII, que imiten al Volto Santo de Lucca. Desapareix el «colobium»; la corona reial és substituïda per la d'espines, i els peus apareixen creuats i fixats amb un sol clau (5). L'estudi de les anatomies,

(4) Durliat, M. «Christus Romani». Perpignan, 1956; pàg. 16.

(5) Thoby, Paul. «Le Crucifix». Nantes, 1959; pàgines 155-157.



Fig. 2

sota la influència dels tipus bizantins, evoluciona cap al natural, com hom pot observar en les costelles de Crist i el lladre i a més a més, els rostres ofereixen ja un caràcter accentuadament naturalista que anuncia els temps gòtics (Figs. 4 i 5). Particularment, l'expressió del rostre de la Verge és potser la nota més característica d'inspiració en el natural (Fig. 6); un rostre físic, familiar, lluny certament de les impenetrables i imposants imatges del món figuratiu romànic (6).

Fig. 3



(6) El Davallament de la catedral de Parma, obra del més destacat dels escultors italians de finals del segle XII i principis del XIII, Benedetto Antelami, ofereix diferències respecte del Davallament de Sant Joan de les Abadesses i d'altres exemples del mateix segle XIII. La composició simètrica de tots els elements, i la concepció dels personatges, responen a models bizantins i de l'escultura funerària paleocristiana. A partir d'aquí, els artistes inicien una renovació cap al naturalisme, al mateix temps que les preocupacions per les lleis del marc i de l'esquema interior desapareixen. És lògic pensar que la imatgeria, que no necessita del marc arquitectònic, fora la que evolucionés més ràpidament.

Al Castell de Peralada es conserva un Calvari, on el caràcter èpic de la iconografia romànica disminueix notablement (Fig. 6). En aquesta obra és molt més important el valor humà i el reflexe exacte del fet representat. La mà a la cara en Sant Joan i la disposició de les mans sobre el pit en la Verge, són gests de dolor i aflicció que es repeteixen constantment. El mateix hom pot observar en un Crucificat del Museu de Verona, on les notes de dramatisme s'accentuen, amb els braços i cames arquejats i el cap caigut. Genèricament, el mateix expressionisme caracteritza la pintura en la zona del Vèneto i Emilia-Romagna.



Fig. 4

Fins el 1270 no trobem a Catalunya notícies certes de cap obra d'escultura digne d'ésser esmentada. En aquesta data tenim coneixement del retaule de Vic, encarregat per Ramon d'Anglesola i, malauradament perdut. Per altra banda, és la primera notícia que tenim d'un retaule gòtic català. Ramon d'Anglesola ocupà la mitra de Vic i abans, essent canonge de Lleida, viatjà molt per Itàlia, especialment a Bologna i Roma. Donades aquestes circumstàncies, Duràn i Sanpere es pregunta si aquest retaule de Vic seria d'estil italià (7). Ha estat un infortuni perdre aquest retaule, doncs d'ésser conservat, ens donaria molta llum sobre l'origen i evolució de l'escultura gòtica catalana, que creiem estretament relacionada amb l'estil italià en els seus començaments però que, per el moment, estem obligats a utilitzar l'afortunat camí de l'hipòtesi.

Al segle XIII, molt pobre en escultura si s'ha de jutjar pel que hem conservat, i costós d'analitzar a través de les moltes notícies documentals, cal incloure una figura tan rellevant com obscura i ignorada. Es tracta de l'anome-

nat **Mestre Bartomeu de Girona**, el qual desenvolupa la seva activitat en l'últim terç del segle XIII i a qui tradicionalment li són atribuïdes algunes obres existents a Girona, Tarragona i Santes Creus. L'atribució a aquest Mestre Bartomeu del Calvari de l'església gironina de Sant Pere de Galligans (Fig. 7) i també de la Verge del Mainell de la Seo de Tarragona, és avui absolutament insostenible. Desconeixem la seva formació; possiblement entrà com aprenent en el taller d'escultors encarregat de la decoració del claustre de la Seu de Girona. El Calvari esmentat, que hom considera de la seva mà és enterament romànic, tant en el geomètric plegat de les draperies de la Verge i Sant Joan com pel tractament del nú de Crist i els lladres (Fig. 8). És també característic del Mestre Bartomeu la forma d'executar els cabells i les barbes, a base de llargs i ondulats surcs que acaben en petits rissos. La sola nota gòtica d'aquesta obra és la disposició de Crist a la creu —de tres claus— i el cap lleugerament inclinat.

El següent pas en l'evolució de l'estil de Mestre Bartomeu s'observa en les figures del timpà que decoren la porta de la capella de Nostra Senyora de Gràcia i de Bellull a la Seu de Girona (Fig. 10). No és possible formar-nos una idea exacte de l'estat primitiu d'aquesta Verge, doncs ens ha arribat amb alteracions (8). Sentada en un tronó que descansa sobre monstres i decoració vegetal entrellaçada, porta al Nen a un costat i amb la mà dreta presenta el fruit allusiu a la seva condició de «Nova Eva». El Nen, coronat, porta el llibre de la Vida mentre beneix amb la mà dreta. Es de remarcar en les vestimentes, molt reduïdes de plegats i sense cap mena d'estridència, un cert intent de decorativisme que bé podria correspondre a la moda de l'època. El cànon allargat i estilització del coll i mans, demostra el parentesc indubtable d'aquesta Verge amb el gòtic francès. Els àngels ceroferaris, molt més arcaïcs, són de la mateixa mà de l'artista que executà les figures del Calvari que hem esmentat. Els caps rodons, galtuts, i els tres plegats de les draperies que surten de un costat de la cintura, revelen la manera de fer del Mestre Bartomeu en un moment que s'allunya de les fórmules apreses, per iniciar-se en el nou estil dins models italianitzants. També és obra de Mestre Bartomeu el sepulcre de Guillem de Montgrí (m. 1273). Fou sacristà major de la Seu de Girona i col·laborà amb Jaume I en les

(8) Marqués Casanovas, J. «Guillermo de Montgrí», Rev. de Gerona, n.º 50; p. 30.

(9) Serra Vilaró, J. «El frontispicio de la catedral de Tarragona». I.E.T. «Ramón Berenguer IV. Tarragona, 1960; pp. 9-10.

(7) Duran Sanpere, A. Ob. cit.; p. 23.

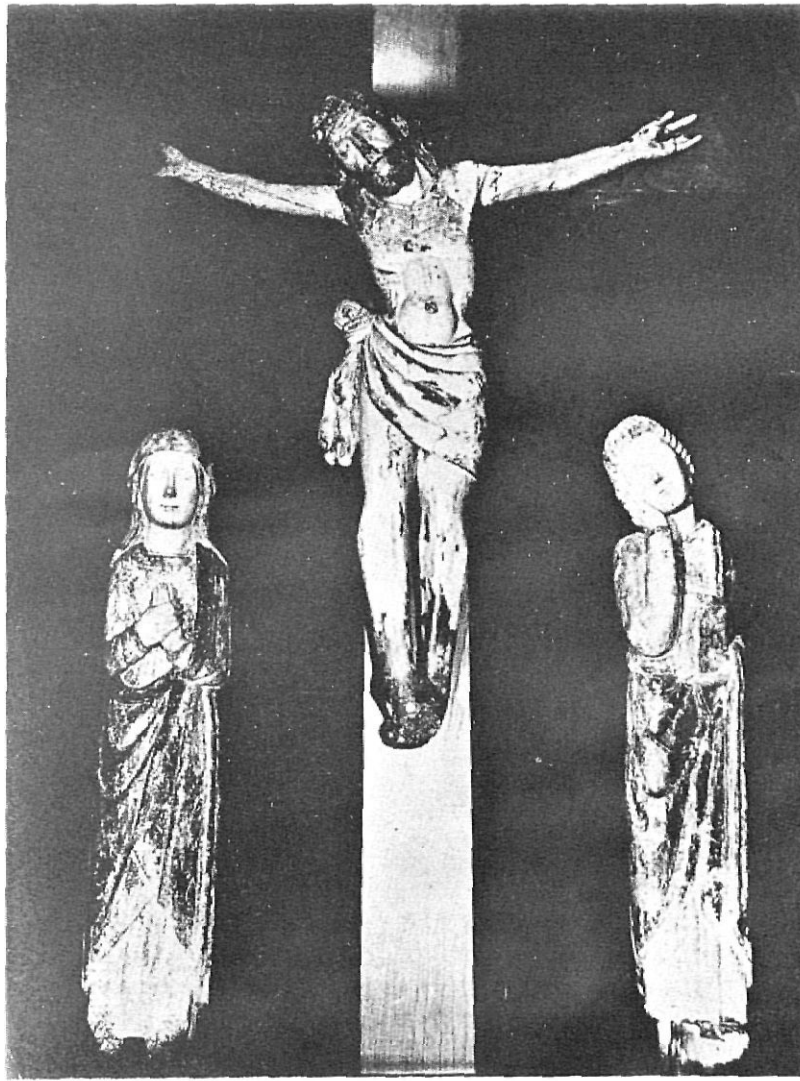


Fig. 6

campanyes de Mallorca i Ibisca. No deixa d'ésser curiós que nomenat arquebisbe de Tarragona, renunciés al càrrec per reintegrar-se a la seva condició de sagristà major de la seu gironina.

El 1277 Bernat d'Olivella, arquebisbe de Tarragona contractà amb el Mestre Bartomeu la decoració de la façana i una finestra de la Seu. Qui fins ara ha estudiat l'esmentat contracta, interpreta la descripció que conté com allusiva a l'actual frontispici. Com a conseqüència hom ha considerat obra de Mestre Bartomeu les imatges de la Verge amb el Nen del mainell i els vuit apòstols més propers a la Verge. Serra Vilaró demostrà, però, que el contracta entre Mestre Bartomeu i l'arquebisbe Bernat d'Olivella no pot correspondre a les imatges de l'actual façana de la Seu, donat que en aquesta data de 1277 encara no s'havia

construït. En temps de Bernat d'Olivella, les obres de la Seu de Tarragona arribaren fins a la cubrició dels trams a prop de la façana i l'edificació de les portes laterals, on s'observen les mateixes característiques arquitectòniques que en la portada que comunica el claustre amb l'interior del temple. La decoració que avui trobem en aquesta porta es redueix al timpà, on hi ha el Pantocràtor amb el Tetramorfos. Després d'analitzar minuciosament les imatges que la decoren i comparant-les amb les del Calvari de Girona, obra més antiga que s'atribueix a Mestre Bartomeu, arribem a la conclusió de què de cap manera hom pot atribuir a Mestre Bartomeu, com apuntà Serra Vilaró la realització de l'esmentat timpà, doncs, degut a l'accentuat caràcter romànic que presenta, suposaria un tetràs en l'artista molt més ostensible que en el moment d'escolpir el Calvari de Girona.

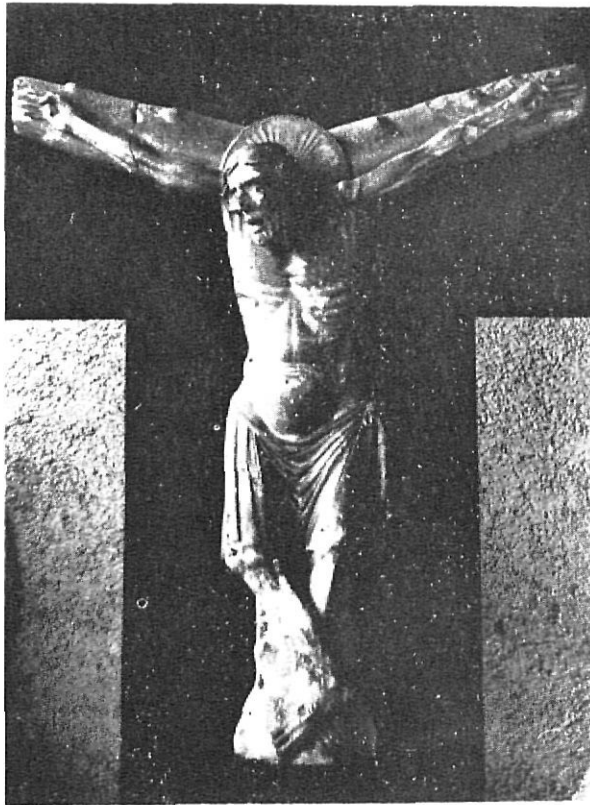


Fig. 7

Per altra banda, detalls d'estructura mostren l'adaptació de la porta al lloc que avui ocupa, essent molt probable que també hom aprofités el timpà que hom pot datar, com més tard, dins la primera meitat del segle XIII.

Queda pendent de resposta l'interrogant sobre el moment que es va portar a cap la decoració del frontispici i qui va ésser l'autor de la Verge del mainell, una peça, sens dubte, extraordinària. Si admitim el que hem exposat anteriorment, és un interrogant difícil de contestar. Per la seva part, Serra Vilaró, pensa que l'execució dels vuit apòstols propers a la Verge pertany als temps de l'infant arquebisbe Joan d'Aragó (entre 1327 i 1334), per analogia entre els caps dels apòstols amb els existents en els modillons que aguanten els nervis de la volta octogonal de la dependència on hi ha el rellotge de la ciutat, en el primer cos del campanar, construït sota el pontificat de Joan d'Aragó (10).

La gràcil imatge de la Verge revela el coneixement i desig per part de l'autor de reunir les dues tendències gòtiques que lluiten a Catalunya a partir de 1300. La forma sinuosa del cos i el refinament que envolta a tota la figura assenyalen l'influxe francès, mentre el plegat

del vestit — molt semblant al de la jacent del sepulcre de Joan d'Aragó — reflexa la moda italiana de Giovanni Pisano, accentuant-se el que s'ha anomenat «severitat romana» en les vestimentes del apòstols.

Quant al probable autor d'aquestes imatges del frontispici de la Seu de Tarragona, que ja hem vist són posteriors a l'any 1300 — l'escot del vestit de la Verge, així com la capa amb corda, ens ho demostren —, hom pensa que seria un escultor fins fa poc semidesconegut: **Pere de Guines**. Pere de Guines, ciutadà de Tarragona, del que solament hom sabia que cap el 1340 treballà amb el Mestre Aloy, s'ens presenta com un personatge de relleu. El 1377 li encarreguen els sepulcres del rei Alfons el Benigne (m. 1336) i el de la seva segona muller Leonor de Castella. Aquests sepulcres havien d'ésser col·locats a la Seu de Lleida i hem de suposar que per aconseguir l'esmentat encàrrec, l'activitat de Pere de Guines i les mostres del seu art a Catalunya eren reconegudes, fins i tot com a especialista en la talla de sepulcres. D'aquesta manera, i donada la semblança que hem establert entre la jacent del sepulcre de Joan d'Aragó i la Verge del mainell, no és incongruent pensar amb la participació de Pere de Guines en aquest sepulcre de l'arquebisbe Joan d'Aragó.

Davant tot aquest món de conjectures i incertesses en què es troba l'estudi de l'escultura del segle XIII i bona part del XIV al nostre país, les conclusions que podem senyalar són ben insignificants. Malgrat tot, considerem important senyalar-les, perquè al cap i a la fi, del control de dates, de la coordinació d'estudis i de la recerca constant n'ha de sortir el coneixement vertader.

Deixant ara d'un costat el problema que fa referència a l'autor de la façana de la Seu de Tarragona, hem de pensar que a Catalunya, durant el segle XIII hi ha una forta tradició de tipus local que té un desenvolupament amb absolut desconeixement de la transformació artística que s'esdevé en altres països. Al començar el segle XIII, en tota la península, i Catalunya no és excepció, l'herència romànica subsisteix encara amb força. Els primers en abraçar el nou estil que arriba de França foren els escultors que treballaven en tallers organitzats entorn a l'edificació d'una catedral i solament més tard, aquests escultors pasaren a treballar en nuclis de caràcter secundari o de tò local. Segons hem vist en alguns exemples esmentats, hom pot afirmar sense por de caure en l'error, que l'escultura gòtica apareix a Catalunya sense cap mena de radicalisme respecte a les formes romàniques que a finals del segle XII havien arribat al màxim desenvolupament de l'estil. Es més, mentre una part molt considerable dels exemples conservats deixen entreveure imitacions foranes, altres, en canvi, mostren una

(10) Serra Vilaró, J. Ob. cit.; pp. 20-22.

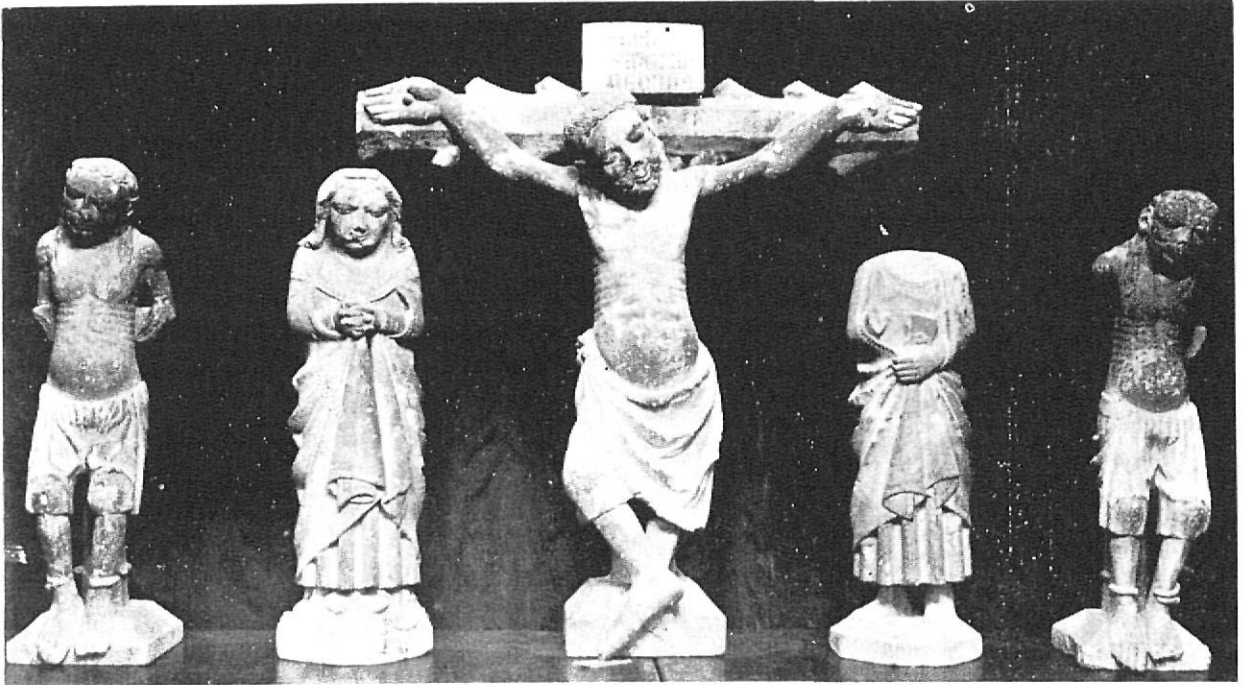


Fig. 8

*Fig. 9
Fig. 10*



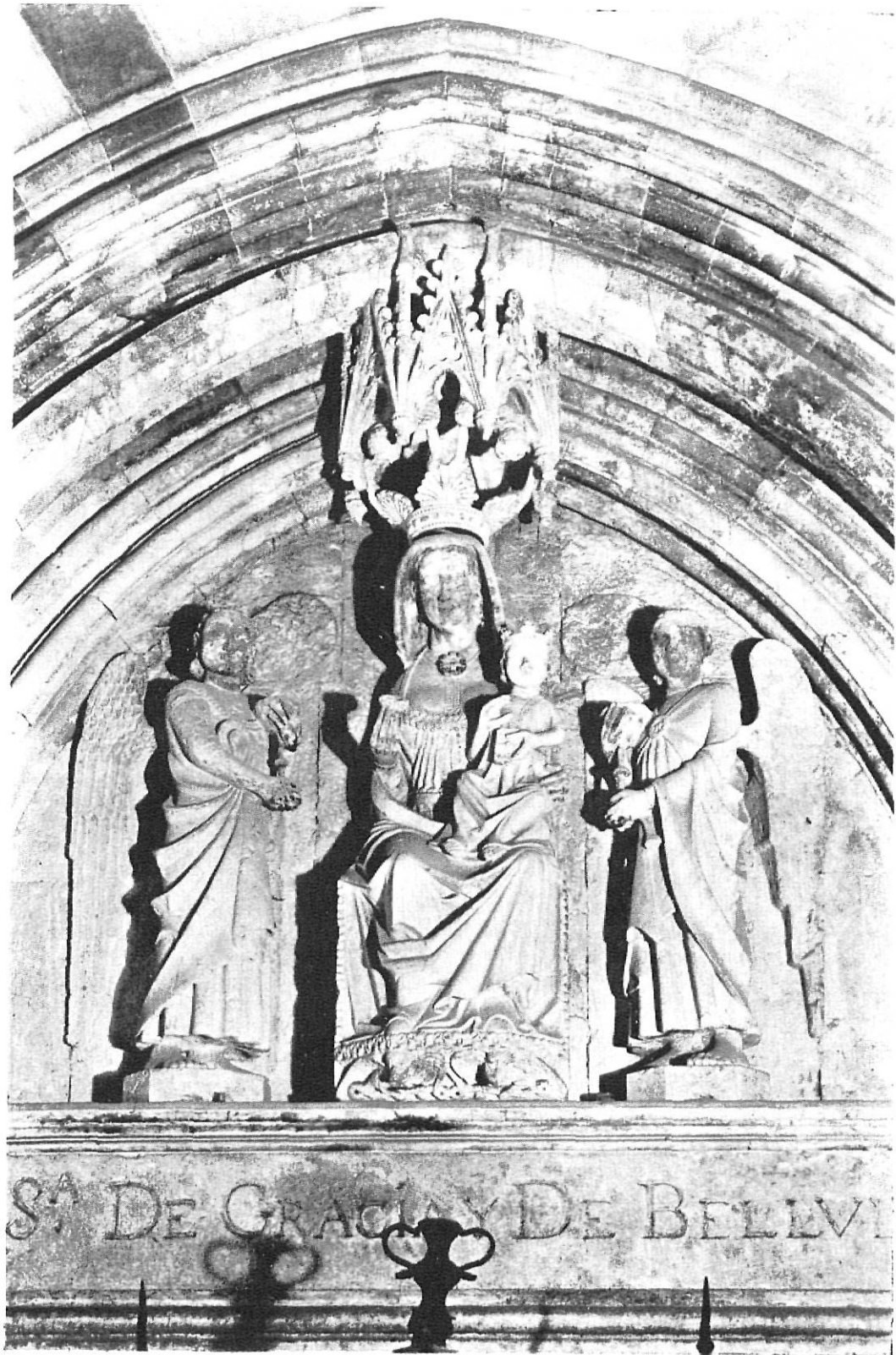


Fig. 11

continuitat sens particular accents de innovació. Com és sabut, no és aquest el cas del focus de Castella - Lleó, on l'arribada d'artistes procedents del Nord de França provocaren una autèntica revolució en els cercles artístics allí existents. La decoració de les catedrals de Burgos i Lleó assenyalen l'inici de l'esperit gòtic a la península. L'ornamentació de les portes del Sarmental (1225-1230) i de la Coronaria (1240-1245), executada la primera per un mestre francès, i la segona, atribuïda a Mestre Enrique (m. 1277) i influenciat per aquell, presenten una tipologia i estil netament francesos. No així a les portes de la catedral de Lleó, executades posteriorment, amb una ornamentació que mostre d'una part, la penetració de influències de Chartres i Reims a través de la lògica expansió de l'escola burgalesa cap a terres de Lleó i, d'altre part, una major hispanització dels models importats. L'altre gran escola del primer gòtic a la península és Toledo. L'escultura de les portades de la catedral és molt posterior. Els problemes cronològics plantejats en la porta del Relotje, la més antiga, hom resol en datar-la de les darreries del segle XIII. També parany a aquest segle la porta dels Lleons, en el costat Sud del transepte, si bé va ésser refeta quasi completament en el segle XV.

A Catalunya, el procés evolutiu experimenta un notable retràs si evaluem els escassos exemplars conservats, accentuant aquest caràcter retardatori la seva contemporaneïtat amb obres romàniques. L'escultura, directament vinculada a l'arquitectura, no troba en aquesta el marc adequat. El nombre escassíssim d'edificis que s'aixecan i la sistemàtica simplicitat de les esglésies dels frares mendicants, varen impedir la creació d'escoles i tallers; fins i tot, l'art de l'escultura experimentà una regressió envers els segles precedents. Solament els tallers ubicats en les catedrals portaren a terme una certa activitat. El Mestre Bartomeu, el principal representant del docents, assoleix una notable perfecció formal en el sepulcre de Pere el Gran (1294) que es troba al monestir de Santes Creus, però ignorem el camí que seguiria el Mestre Bartomeu desde l'última obra seva a la catedral de Girona fins el moment que executà el sepulcre de Pere el Gran. Trenta nou anys que no en sabem res, ja que el contracte de Tarragona possiblement fa referència a un altre Mestre Bartomeu, nom molt corrent en aquesta època. Un altre mestre Bartomeu és el que en la primera meitat del segle XIV executà el cos principal del retaule de plata de la Seu de Girona.

Iniciat el segle XIV, Catalunya entra dins l'òrbita de l'estil gòtic europeu. Gràcies a les influències rebudes de l'exterior i a la pròpia presència i activitat d'artistes vinguts de França i Itàlia, l'art català s'incorpora novament dins la trajectòria que segueix l'occident euro-

peu. Artistes de procedència francesa ens porten les formes originàries del seu país que, coincidint amb el corrent gòtic italià, determinaren en l'escultura catalana una complexió dual. Marcel Durliat, professor a Toulouse, constata la presència de nombrosos escultors d'origen francès a Catalunya durant la primera meitat del segle XIV i que, segons aquest autor, contribuïren a desenvolupar el coneixement i la pràctica de l'art gòtic (11). Els més destacats d'aquests escultors francesos que venen a Catalunya són Pere de Guines, del ja hem parlat, i Joan de TOURNAI, al que s'atribueix el sepulcre de Sant Narcís a l'església de Sant Fèlix de Girona. Sobre aquesta atribució no hi ha ja cap dubte, doncs ha sortit a la llum al·l'barà en favor de Joan de Tournai.

Pel que fa referència als artistes italians, hom desconeix amb certesa el moment de la seva arribada. El sepulcre de Santa Eulàlia (1327) és obra enterament italiana, atribuïda a diferents artistes d'origen pisà. L'activitat d'escultors italians a Barcelona es remonta a l'any 1300, moment que es duu a terme la decoració de la porta de Sant Lu a la catedral barcelonina. Quant als autors del sepulcre de Santa Eulàlia, que per alguns és obra importada, un d'ells ha sigut identificat amb l'anomenat Mestre del púlpit de San Michele in Borgo. També el sepulcre de l'esmentat Joan d'Aragó es suposa obra del taller de Tino de Camaino, escultor toscà del trecent. A sant Joan de les Abadesses trobem un focus italianitzant entre 1320 i 1340: Anotem la presència d'artistes com Bernat Filipus i Guido Guaiacintis de Calvanti. El sepulcre del Beat Miró, el retaule de la Verge Blanca, obrats en alabastre, en són bons exemples.

Coincideixen amb les obres italianes, com s'ha vist, les influències franceses totalment oposades. Al naturalisme en el plegat dels vestits i sentit del volum italians, s'oposa la dolça i espiritualitzada figura del gòtic francès. Jaume Faveran, arquitecte i escultor de Narbona, es mestre major de la Seu de Girona entre 1321 i 1330. Un tal Alouns de Carcassone esculpeix el 1326 un retaule a Puigcerdà. Escultors flamencs i de l'Artois arriben durant la primera meitat del segle XIV sense que encara hom pogui atribuir a aquests cap obra. L'exemple més significatiu de procedència francesa i dins l'escola lleidatana és el retaule d'Anglesola, al Museu de Boston, i que hom pot relacionar així mateix amb els sepulcres dels comtes d'Urgell procedents del convent de Bellpuig de les Avel·lanes, avui al Museu The Cloisters de Nova York.

(11) Durliat, M. «Sculpteurs français en Catalogne dans la première moitié du XIV^e siècle». A.U.T. 1959; p. 91.

Entretant, els tallers locals s'endinsàren lentament en els corrents d'aquest artista agafant elements de uns i d'altres. El canvi s'observa fonamentalment en l'escultura funerària, caracteritzada per un progressiu abandono de la simplicitat i idealisme propis dels segle XIII, substituïts per un tó de major naturalitat i dramatisme. El sepulcre d'Elisenda de Montcada al monestir de Pedralbes i els de Jaume II i la seva muller Blanca d'Anjou a Santes Creus en són exemples de l'adaptació d'aquests llenguatges artístics importants i de l'autonomia estilística que persegueix cada país per naturalesa.

A mitjans del segle XIV podem ja parlar d'una escultura catalana perfectament definida i al mateix temps identificada amb el formalisme català. Podem parlar de una escultura gòtica que respon a la ideosincràcia del país i que coincideix amb els moments de màxima expansió territorial i plenitud política. Abraça

els temps de Jaume II el Just (1291-1327) i, sobretot, el del seu net Pere IV el Cerimoniós, el qual reincorporà a la corona el regne de Mallorca (1349) que s'havia separat des de la mort de Jaume I. D'aquesta manera es completà el que el professor Reglà anomenava la «reintegració mediterrànea». En conseqüència, el comerç català s'extenia a tot el Mediterrà fins a les costes d'Atenes i Neopàtria. Fruit de l'intercanvi fou la formació a mitjans de segle d'un taller d'escultors grecs a Mallorca, on hauria de sortir un dels grans escultors trecentista català: Jordi de DEU. Acompanyen a aquest en la direcció de les arts figuratives, Mestre Aloi, Jaume Cascalls i Pere Moragues, representant aquest últim de l'escola barcelonina durant l'últim quart de segle.

Aquests artistes, a mitjans del segle XIV són els que assimilant els corrents francès i italià, inicien una renovació trascendental en el camp de l'escultura catalana medieval.