

La façana gòtica de la catedral de Girona

Pere Freixas¹, Josep M. Nolla², Jordi Sagrera² i Marc Sureda²

1. Museu d'Història de la Ciutat de Girona.

pfreixas@ajgirona.org

2. Institut del Patrimoni Cultural, Universitat de Girona.

josep.nolla@udg.es; jordi.sagrera@pas.udg.es; marc.sureda@udg.es

RESUM

La catedral de Girona és universalment coneguda pel fet que posseeix la nau única més ampla del món en estil gòtic (prop de 23 metres d'amplada), i també perquè té una molt notable façana barroca que tanca l'edifici per ponent, damunt d'una solemne escalinata. Graonada i façana constitueixen una de les estampes més populars de la ciutat. Tanmateix, com bé es pot suposar, hi hagué unes altres solucions que precediren aquest tancament barroca.

El present article té com a objectiu dibuixar l'estat del tancament occidental de la catedral de Girona entre la segona i la cinquena dècades del segle XVI i reflexionar a l'entorn de la seva existència. Aquesta presentació avui és possible gràcies a dues fonts excepcionals. Per una banda, la taula de Pere Mates, exposada al Museu d'Art de Girona i ja coneguda en part per la literatura científica, i, per l'altra, un document fins avui inèdit de valor impagable: un procés que implica l'administració de la fàbrica, datat els anys 1512-1513 i conservat dins la sèrie de llibres d'obra de la seu de Girona. Aquest document, amb l'ajut del coneixement actual dels precedents del temple gòtic, permet llegir diàfanament el que es veu representat a la taula del pintor guixolenc.

Dos documents valuosíssims que, alhora, acrediten i il·lustren quina era la fesomia de la catedral en aquells moments i quina hauria pogut ser també avui, si se n'hagués mantingut dempeus la façana gòtica bastida damunt la nau romànica, abans no decidís el capítol de continuar, a la darreria del cinc-cents, la construcció dels dos darrers trams de la gran nau i de tancar-la, un segle i mig més tard, amb una nova façana barroca.

Paraules clau:

obra de la seu, representacions pictòriques de l'arquitectura.

ABSTRACT

The gothic façade of Girona Cathedral

The Cathedral of Girona is worldwide known due to its gothic single nave, the widest in the world in its style (about 23 m wide). Nowadays the building shows an impressive baroque façade, but obviously before the 18th century other structures acted as west end of the magnificent gothic church. The aim of this paper is to draw the state of this closing structures during the first half of 16th century. The identification of such structures is today possible due to two exceptional sources: a table painted by Pere Mates circa 1543-1550 (Museu d'Art de Girona) and a processus hold by several members of the Cathedral staff in 1512-1513, concerning the state of the architectural works at that moment (Arxiu Capitular de Girona). The documentary source allows a very accurate interpretation of what appears on the pictorial one, and thus can lead to a clear vision of the state of the church in the middle of the 16th century. A situation that might have been permanent if the Cathedral Chapter and Bishop had not decided, from the second half of the same century on, the progression of the building works and the accomplishment of the 14th century single gothic nave project with a baroque façade.

Key words:

cathedral building process, pictorial representations of architecture.

[...] ab tanta desproporció e defformitat és la més dolenta sglesia cathedral que sia en tot lo Principat de Cathalunya [...] (10 de juny de 1513. Procés relatiu a l'obra de la seu de Girona)

El segon paisatge conegut de Girona: la taula de la Pietat de Pere Mates

La taula de Pere Mates que representa la Pietat, exposada avui al Museu d'Art de Girona i procedent del monestir de Sant Esteve de Banyoles, té com a rerefons una arquitectura més o menys idealitzada que reproduïx les muralles d'una ciutat i un temple estrany al seu interior. És mèrit del canonge Jaume Marquès¹ haver publicat per primer cop la identificació d'aquest paisatge amb la ciutat de Girona vista des del nord, identificació que, segons sembla, li fou suggerida per Joan Ainaud de Lasarte, segons confessa el canonge en el més modern dels treballs citats.

Es tracta, si no anem errats, de la segona imatge coneguda de la ciutat, una mica més de dos-cents anys més moderna que la primera, un fragment de pintura al fresc, avui al MNAC, que decorava la galilea de la col·legiata de Sant Vicenç de Cardona, on el vescomte Ramon Folc havia fet representar un enfrontament bèl·lic del setge de Girona de 1285, que reproduïx amb versemblança el sector meridional de la Força Vella i l'entorn immediat. El valor, doncs, de la taula de Mates és, des d'aquest punt de vista, excepcional.

La taula, de forma gairebé quadrada i amb un guardapols que ressegueix el seu marge superior i la meitat alta dels laterals, presenta una distribució gairebé simètrica dels volums, només destorbada, precisament, pel paisatge de fons, ascendent cap a la dreta, i per la figura del donant. Al mig, una Mare de Déu asseguda sosté el cos de Crist mort, acabat de davallar d'una creu *tau* situada immediatament darrere d'aquest grup i perfectament

centrada. A l'esquerra, contempla l'escena sant Gregori, dempeus, amb capa pluvial, tiara i creu papal, tot sostenint el model d'una església; i a la dreta de la taula, mostra una actitud semblant un sant Baldiri, revestit de bisbe i amb un llibre obert a la mà dreta. Als peus d'aquest darrer, agenollat a l'angle inferior dret de la taula i més petit que la resta dels personatges —en una clara reminiscència de la perspectiva jeràrquica—, hi trobem qui és probablement el comitent. El fons, ja ho hem dit, consisteix en un turó que s'alça suaument cap a la dreta, crestat per una arquitectura vigorosa, damunt d'un cel lluminós de tons càlids i núvols blancs; damunt del cel, a l'esquerra, potser per compensar el pes de l'arquitectura, avança esveltament cap a la dreta un vol d'ocells disposats en V (vegeu la figura 1).

La pintura, probablement realitzada per a ús privat a manera de retaule d'una sola peça, fou encarregada, doncs, pel personatge que s'hi féu retratar: un home barbat vestit amb robes negres, que no podem identificar clarament com a talars o corals, i que té a les mans també un llibre obert. El seu senyal heràldic, pintat al guardapols, no ens ha donat de moment prou dades per identificar el seu llinatge amb seguretat. És un escut sense cap mena de timbre, partit en pal: primer, de gules amb una creu plena d'argent; segon, d'or amb un lleó rampant de sable llenguat de gules que sosté un lis d'argent, partit en faixa un escaquer de sable i argent (figura 2). Malauradament, aquestes figures no són gens inhabituals en l'heràldica catalana: l'escaquer, sense anar més lluny, constitueix, en or i sable, el senyal tradicional dels comtes d'Urgell. El lleó negre en fons daurat, potser l'animal més representat en heràldica al costat de l'àguila, es troba amb aquesta com-

1. Jaume MARQUÈS, «La fachada de la catedral de Girona», *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses* (d'ara endavant, AIEG), X (1955), p. 257, nota 8; ídem, «Hallazgos arqueológicos en la catedral», *Revista de Gerona*, 44 (1968), p. 6.



Figura 2.
Escut heràldic que apareix a la taula de la Pietat de Pere Mates.

Figura 1.
Taula de la Pietat (Pere Mates, ca. 1543-1550). Museu d'Art de Girona (procedent del monestir de Sant Esteve de Banyoles). Foto: J. M. Oliveras.

binació, per exemple, en els llinatges de Camós i de Lena, el primer toponímicament proper a Banyoles i documentat a la regió (Bernat de Camós, prevere de capítol i canonge de sant Feliu de Girona, és enterrat amb aquest senyal al claustre de la catedral de Girona, al mateix segle XVI, si s'ha de jutjar per l'epigrafi i la decoració²); la particularitat del lis, però, no ens permet assegurar aquesta identificació. Per últim, la creu blanca en fons roig és encara avui el senyal de Blanes³. Sense més dades, és fins i tot massa aventurar-se proposar la distribució habitual en què la meitat dreta representa les armes paternes i la sinistra, les maternes.

La taula té per a nosaltres un doble valor. D'una banda, el paisatge del fons, concebut amb clara voluntat naturalista, en la línia de la façana del monestir de Sant Cugat que apareix a la taula d'Aine Bru, actiu a Girona l'any 1500 i a Barcelona del 1502 al 1507, és un testimoni de primer ordre per conèixer la fesomia de la seu a mitjan segle XVI. De l'altra, la taula de Pere Mates és un exponent de la qualitat de la pintura renaixentista de l'escola de Girona, després de les novetats aportades pels flamencs, com el citat pintor Aine Bru, el primer artista forani que fa conèixer a Catalunya les novetats de la pintura

renaixentista, i també pels francesos del nord, com Joan de Borgonya i, a través d'aquests, dels contactes directes o indirectes dels pintors actius a Girona amb la pintura veneciana del primer quatre-cents. El detallisme de l'escena de la Pietat i la resta del primer terme, amb reminiscències medievals en la composició i en el tractament artístic de la llum, es perd cap al fons, on, tot i la concepció empírica del paisatge, amb un realisme proper al món venecià, l'artista empra una pinzellada àgil i lliure, desconeguda fins llavors en un pintor català. Pensem que el paisatge de Pere Mates recull les experiències dels mestres operatius llavors a Girona i, atesa la pèrdua d'obres conservades d'aquest període, podem pensar que el propi Mates i altres degueren pintar uns altres paisatges del nostre entorn, que avui ens serien d'un gran ajut per conèixer la imatge de diversos indrets de Girona en temps reculats.

Nascut a Sant Feliu de Guíxols vers els anys 1490-1495 i resident de jovenet a Girona des de 1512 fins a la seva mort, ocorreguda el 1558, Pere Mates va tenir l'oportunitat de seguir de prop els treballs de la seu que són objecte del nostre treball: l'any 1522, hi pintà dos profetes i el 1522, el retaule de Santa Magdalena, la primera obra conservada de l'autor. Nogensmenys, va poder entrar

2. Brígida NONÓ I RIUS, «Aquí es redacten i s'esculpeixen inscripcions». *Aproximació al corpus epigràfic de la ciutat de Girona*, Institut del Patrimoni Cultural, Universitat de Girona, 2003, p. 98, inscripció LXXXVI; Arxiu Capitular de Girona (d'ara endavant, ACG); Sulpici PONTICH, *Repertori per Alfabet* etc., 3 vols. manuscrits, c. 1738 (d'ara endavant, RA), vol. III, f. 213r i 236v; ídem, *Episcopologi y série de prebendats*, manuscrit, c. 1738, f. 166v-167r.

3. Martí de Riquer, *Heràldica Catalana*, Quaderns Crema, Barcelona, 1983, vol. I, p. 201, 221 i 151.

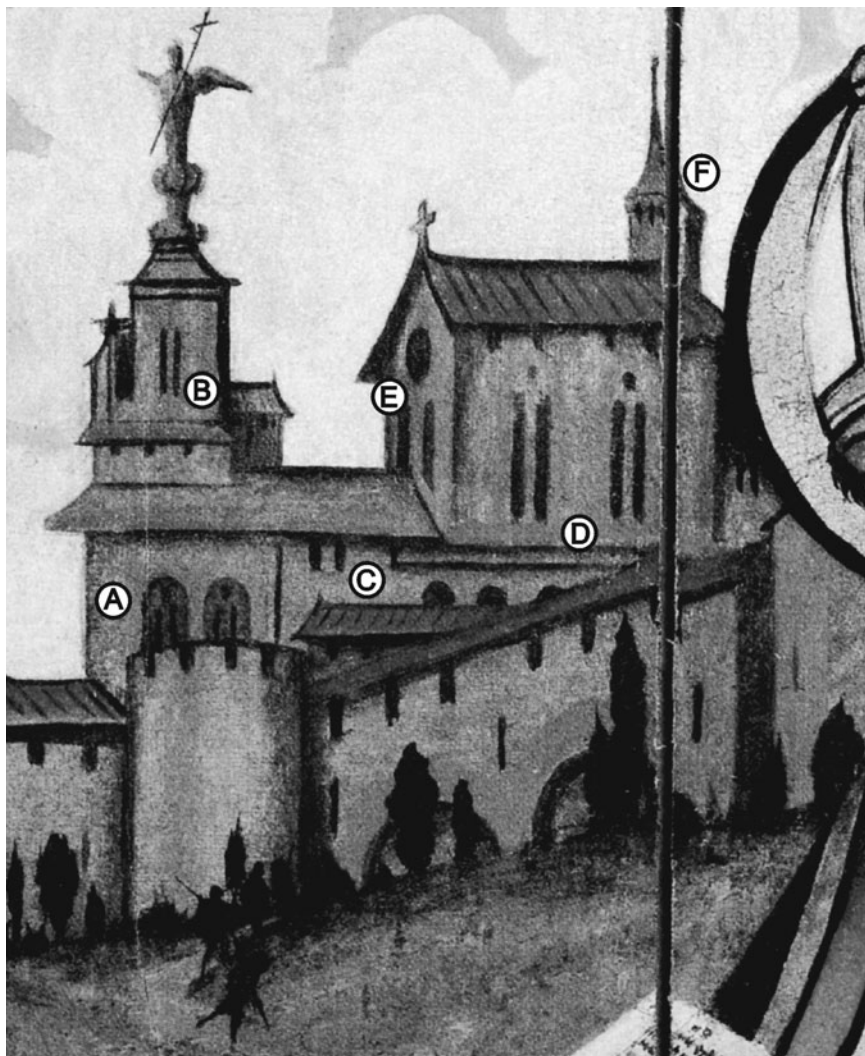


Figura 3.
Detall de l'arquitectura pintada a la taula de la Pietat, amb indicació dels elements comentats.

4. Joaquim GARRIGA I RIERA, *Història de l'Art Català. L'època del Renaixement. S. XVI* (vol. IV), Barcelona, 1986, p. 75.

5. Joaquim GARRIGA I RIERA, «Pere Mates», a *De Flandes a Itàlia*, catàleg d'exposició al Museu d'Art de Girona, Girona, 1998, p. 205-207. N. CASTELLIS, J. CLARA, «Noves dades sobre els pintors Mates», *Revista de Girona*, 97 (1981), p. 277-283. Josep CLARA I RESPLANDIS, «El retaule de la capella del corpus de la catedral», *Revista de Girona*, 99 (1982), p. 175.

6. ACG, Sèrie de l'Obra, vol. LXVIII (1543-1544), s/f.

7. ACG, RA vol. I, f. 158v. Jaume MARQUÈS I CASANOVAS, «El baptisteri de la catedral de Girona», *Diari de Girona* 1-2-1987, i «La capella del baptisteri de la catedral», *Diari de Girona*, 25-1-1987.

en contacte amb els tallers de pintors nouvinguts, com ara el del flamenc Pere de Fontaines, amb qui té afinitats⁴, amb el del citat Joan de Borgonya i potser també amb Pere Fernàndez durant el temps que va pintar per a la seu el retaule de santa Helena. S'ha dit que Pere Mates és el millor pintor català del segle XVI en l'àmbit gironí i d'arreu de Catalunya. El seu taller va monopolitzar bona part de la producció pictòrica al bisbat, si fem cas de la nombrosa documentació que acredita la seva autoria en retaules de tota la demarcació⁵. La taula de la Pietat, que mostra el seu estil a cavall entre les novetats i la tradició medieval, degué pintar-la entre 1543 i 1550: la data més reculada ens la suggereix el pagament l'any 1543 de cent vint lliures al picapedrer Bartomeu Rufí per la construcció o la decoració de la rosassa de la façana gòtica que es veu a la pintura⁶. Aquí ens interessa especialment la interpretació d'aquest paisatge de fons, sobretot de l'arquitectura, que intentem resseguir ara mateix.

Davant de l'escenari particular que aquí embolcalla el tema de la Pietat, el primer que ens hem de preguntar és què hi pot haver de real en els elements de la seu que hi apareixen i des de quina perspectiva ha estat pres tot l'espai. Si observem la pintura detalladament, veiem, a la banda dreta de l'edifici, un campanar que correspondria al lloc de la torre de Carlemany i, a l'extrem esquerre, un cloquer damunt la façana amb un àngel penell al capdamunt. El temple, de dues alçades, continua des d'aquí cap a la dreta. És, doncs, ben segur que la catedral es disposa, en la taula de Mates, de llevant (a la dreta de l'observador) a ponent (a l'esquerra), amb la qual cosa podem deduir que es tracta d'una visió presa des del sud. Intentem analitzar quins són aquests elements, tot llegint la imatge que estudiem d'esquerra a dreta (vegeu la figura 3).

El cos de l'extrem esquerre presenta, a la base, una àrea força diferenciada de la resta de l'església, amb dos finestrals coberts amb arc de mig punt (A). Damunt seu, una teulada contínua es projecta cap a la dreta, sobre la qual, pel que sembla, un tros endins de la fondària de la construcció, s'alça un campanar acompanyat de complexes estructures i coronat per un penell en forma d'àngel crucífer (B). Hom identifica aquests elements, sense cap mena de dubte, amb els que caracteritzaven l'extrem occidental de la seu gironina, el qual, a mitjan segle XVI, consistia encara bàsicament en les estructures romàniques més o menys modificades. Pel que fa al cos inferior (A), val a dir que, segons el codi de representació coherent en tota la pintura, semblaria que les dues obertures cobertes amb arc de mig punt estan decorades amb calats característicament gòtics, similars als que decoren els finestrals de la nau; això portaria a identificar les obertures de les capelles gòtiques d'aquesta zona, de ponent a llevant la de sant Jordi (avui sant Isidor, ca. 1442) i la de sant Julià i santa Basilissa (avui baptisteri, ca. 1438)⁷. Tanmateix, la contundent divisió que separa aquests dos finestrals de la resta de l'edifici i la diferència del sector respecte de la part que, amb tota seguretat, representa els finestrals exteriors de les capelles de la nau gòtica, més cap a llevant i en el mateix registre, no permeten descartar del tot que no es tracti de restes de l'antic campanar o cloquer vell que se situava al sud de la Galilea romànica, l'existència del qual es dedueix de la combinació de les dades arqueològiques i documentals⁸ i que fou destruït probablement pels volts de 1360-1380. Aquest és, però, un punt que no podem aclarir: cal suposar que la memòria o l'abstracció de l'artista, o bé les dimensions obligadament reduïdes del retrat, ens amaguen la informació indispensable per trobar-hi el desllorigador.

Queda fora de dubte, en tot cas, que el que trobem al damunt del conjunt (B) és el campanar

que, precisament en suplència del vell, aixecà el mestre major Pere Sacoma entre 1379 i 1381, anomenat del Sepulcre, i que la figura que el corona és l'àngel que esculpí i pintà expressament Guillem Morei, artífex, igualment i pocs anys més tard, dels jacents de Ramon Berenguer II i Ermessenda⁹. La perspectiva, òbviament distorsionada, determina una important desproporció entre les dimensions de l'àngel i les de la nau gòtica veïna. El que no podem identificar amb claredat són les estranyes estructures que semblen sorgir de darrere d'aquest campanar, que poden representar, tanmateix, els accessos a la capella del Sepulcre i al campanar que documentem almenys des de 1390¹⁰. Les altres estructures, ara com ara, no les sabem interpretar; només podem aventurar que, si representen algun element real, de la manera que apareixen pintades, deuen correspondre a alguna construcció situada a l'extrem nord de la façana.

Més cap a la dreta, hom hi detecta dues parts ben diferenciades: una de més baixa, a nivell de la coberta de la façana (C), i una altra de dos nivells i força més alta (D). Sens dubte, corresponen, respectivament, a la nau encara conservada del temple romànic i a les dues primeres tramades de la nau gòtica. La nau romànica (C) presenta pocs elements d'identificació: paret gairebé sense obertures, nivell baix i igual al de la façana. Val a dir que l'aspecte d'aquesta construcció devia ser ben difícil de veure des d'aquesta perspectiva, ja que en aquest moment, atesa la cronologia de la construcció de les capelles de l'ala sud de la nau gòtica i de la porta dels Apòstols, les parts restants de la nau romànica estaven envoltades gairebé completament per les noves capelles que ja funcionaven. La nau gòtica (D), per contra, s'identifica ben clarament: les dues primeres tramades, enllestides des de feia temps (la segona clau de volta ja està col·locada el 1450)¹¹, es troben damunt una filera d'obertures corresponents a les capelles laterals. El pintor detalla molt clarament els dos grans finestrals corresponents a les tramades, tot sintetitzant-ne el perfil exterior i la traceria, així com la diferència de volum entre el cos superior i l'inferior; eludeix, però, la representació dels poderosos contraforts. S'il·lustra ben clarament, en tot cas, una paret (E) que clou per ponent les tramades gòtiques i que correspon a la que s'esmentarà en el procés de 1512-1513 (*infra*). Darrere de la gran nau, hi apareix un element turriforme de coberta cònica (F): tot i que es troba en el lloc aproximat de la torre de Carlemany, pensem que difícilment podria ser-ho, ja que, com posa en evidència el darrer pis de la torre, restituit el 1961, la construcció de la primera tramada gòtica va retallar l'alçada del cloquer romànic de tal manera que seria difícil detectar-lo des d'aquesta perspectiva¹². Sense descartar que



Figura 4.

La taula de la Pietat i, en primer terme, una maqueta de la catedral de Girona el 1517 (exposició «L'obra de la seu», a la Sala Girona de la Fundació La Caixa, tardor de 2003). Foto: J. S. Carrera.

l'artista hagués volgut, malgrat tot, representarlo, més aviat proposem que es podria tractar de la seva caixa d'escales, de planta exterior octogonal i encara avui ben visible des del nord, potser en aquella cronologia rematada amb una mena de fletxa, en tot cas, passada pel particular sedàs del pintor (vegeu la figura 3).

Aquesta vista dóna peu a una sèrie de consideracions sobre la unió de les dues naus, la nova i la vella, en la cronologia de la pintura. Efectivament, el procés de 1512-1513 aclarirà com coexistien i es connectaven l'obra nova i l'obra vella. Quant a l'edifici romànic, cal dir que, tradicionalment, s'havia considerat que va ser un temple de tres naus, hipòtesi que, a falta de dades arqueològiques, procedia de la recerca de paral·lels en altres temples romànics, com ara, per exemple, Santa Maria de Ripoll. En canvi, les campanyes d'excavació de 1998 i 1999, combinades amb una sèrie de dades documentals, ens proporcionen la certesa que aquesta volta

8. Pere FREIXAS; Josep Maria NOLLA; Lluís PALAHÍ; Jordi SAGRERA i Marc SUREDA, *La catedral de Girona. Redescobrir la seu romànica. Els resultats de la recerca del projecte Progress*, Ajuntament de Girona, Girona, 2000, p. 75 i 117-118.

9. Jaume MARQUÈS i CASANOVAS, «Los campanarios de la catedral de Gerona», *Revista de Gerona*, 18 (1962), p. 15; Pere FREIXAS i CAMPS, *L'art gòtic a Girona*, Institut d'Estudis Gironins, Barcelona-Girona, 1983, 21-22; ídem, «Documents per l'art renaixentista català. La pintura a Girona durant el primer terç del segle XVI», *AIEG*, XXVII (1984), p. 21-22.

10. ACG, *Sèrie de l'Obra*, vol. xv (1389-1390), f. 70v. i 74r.

11. Jaume MARQUÈS i CASANOVAS, «Restauración de la bóveda de la catedral», *AIEG*, XVIII (1966), p. 380.

12. *La catedral de Girona. Redescobrir...*, 2000, p. 38.

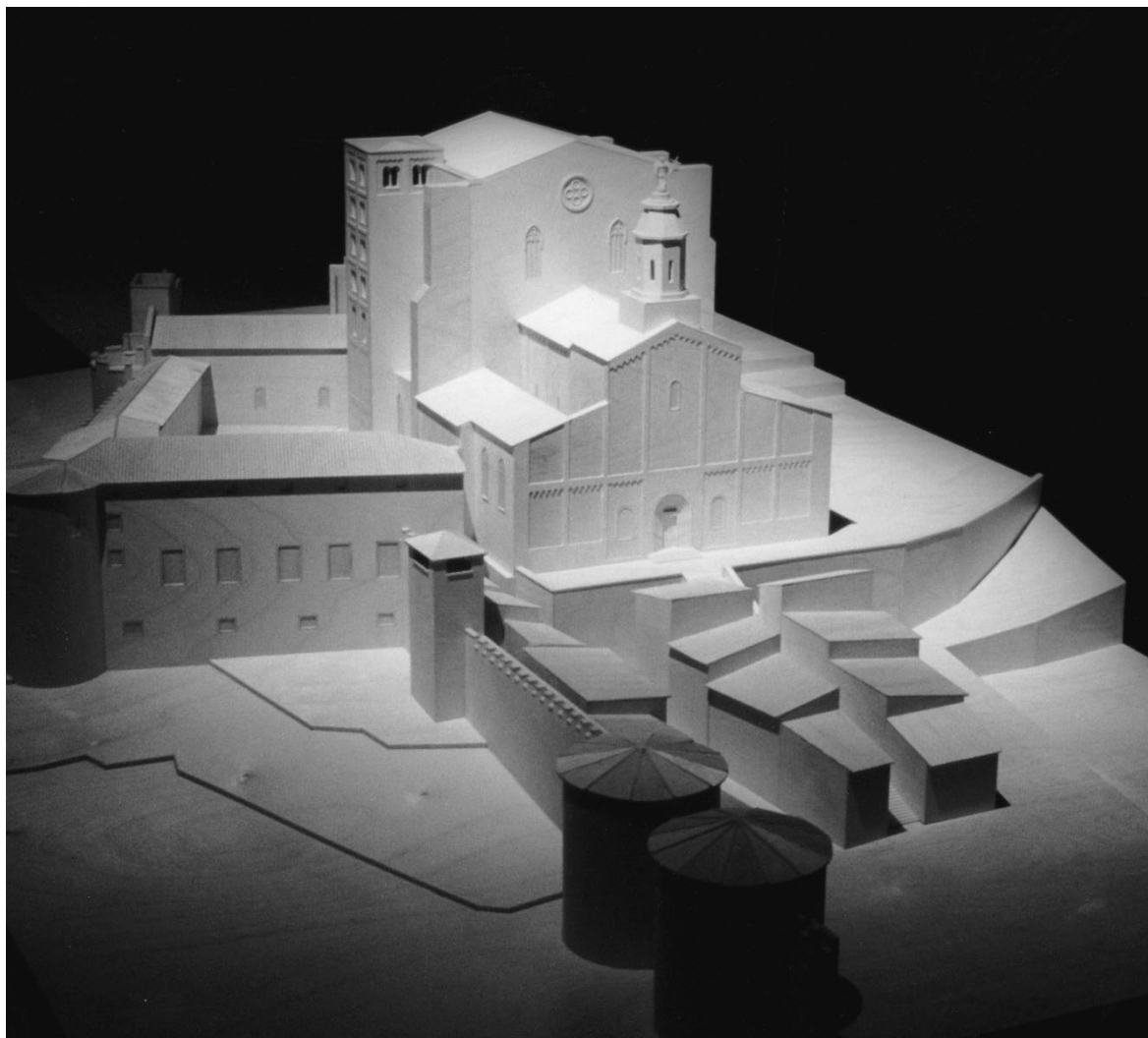


Figura 5.
Maqueta de la catedral de Girona el 1517 (exposició «L'obra de la seu», a la Sala Girona de la Fundació La Caixa, tardor de 2003). Foto: J. S. Carrera.

13. Per a la consideració de la catedral romànica de tres naus, sobretot en relació amb els presumptes paral·lels, vegeu Jaume MARQUÈS, «Restauración...», p. 381; ídem, «El Tapís de la Creació en el seu context», *Revista de Girona*, 92 (1980), p. 218; també Joaquín BASSEGODA I AMIGÓ, *La catedral de Gerona. Apuntes para una monografía de este monumento*, Barcelona, 1889, p. 20; Josep CALZADA I OLIVERAS, *Catedral de Girona*, Escudo de Oro, Barcelona, 1979, p. 12; o Pere de PALOL, *Gerona Monumental*, Madrid, 1955, p. 10. Les dades actuals són resumides a *La catedral de Girona. Redescobrir...*, 2000, 115-116.

14. ACG, Actes Capitulars vol. 12, 147r. i 331v.

era una de sola, cosa que, per altra banda, la nostra pintura podria molt bé reflectir¹³. El més interessant, però, és constatar que la imatge de Mates mostra a la perfecció la connexió entre les dues naus a mitjan segle XVI: una paret, que precisament coneixem molt bé gràcies a la documentació escrita ja esmentada. La paret ja estava alçada el 1513, com veurem, però uns seixanta anys més tard, vers 1576-1579¹⁴, va haver de ser enderrocada, ja que, pel que sembla, tenia importants problemes estructurals i amenaçava ruïna. Aquesta destrucció, sota el pontificat de l'enèrgic fra Benet de Tocco, donaria peu a la construcció lenta però ininterrompuda de les dues tramades finals de la nau. El cas és que cap dels textos del procés de 1512-1513 no ens parla de l'aspecte que tenia o que havia de tenir aquesta paret de tanca. Si hem de fer cas, amb les salvetats oportunes, de la informació que ens proporciona el paisatge de fons de la Pietat de Pere Mates, arribarem a la conclusió que la paret estava il·luminada amb dos

finestrals i aquesta documentada rosassa (vegeu la figura 5).

Finalment, les muralles —interpretades i no pas retratades— que encerclen la seu han de correspondre als murs meridionals de la Força Vella, amb la imatge fugissera, a l'extrem dret de la pintura, de la massa imponent del castell de Gironella. Desconeixem si els dos arcs de sota mateix de la catedral corresponen a l'estat que la muralla presentava en aquell moment (sector potser del convent de les Esclaves, a sota de la plaça de sant Domènec); la zona més plana de l'esquena del sant sembla evocar un sector més pla, potser corresponent a l'àrea de la plaça i de l'antic portal Rufí. En tot cas, Mates pintà segurament de memòria una imatge copsada aproximadament des del convent de Sant Domènec fent servir les velles muralles interiors, encara dempeus, com a imatge de les fortificacions d'una Jerusalem que, en aquesta ocasió, no és ben bé imaginària, sinó que s'inspira prou exactament en la Girona de mitjan segle XVI.

El procés de 1512-1513: la seu inacabada

La documentació que comentarem ens permet, d'una manera clara, resseguir per escrit una fetsomia de la seu en aquesta primera meitat del segle XVI que fins ara només coneixíem a nivell gràfic, gràcies a la taula de Mates de la qual hem parlat més amunt. En aquest cas, la documentació més espectacular, la pictòrica, ha precedit la troballa de la més ordinària, que generalment és l'escripta. L'una i l'altra, però, ens permeten de fer una interpretació prou acurada d'aquesta situació de provisionalitat admesa com a permanent.

Entre els llibres habituals d'ingressos i despeses que integren la sèrie de l'obra de la seu de Girona, hi ha una notable interrupció, no pas perquè en falti documentació, sinó, ben al contrari, perquè n'hi apareix una d'addicional no visitada fins avui. Entre els volums LIII (1512-1513) i LIV (1513-1514), hi ha dos toms en quart sense signatura ni foliació, d'escriptura no gaire acurada, que corresponen a un procés desenvolupat durant els anys 1512 i 1513 i inclosos en la sèrie de l'obra, perquè el procés afectava de ple aquesta institució. En efecte, l'inici del primer volum ens aclareix que, sota la presidència d'Onofre Palet, canonge i vicari general del bisbe Guillem Boil, compareixen, d'una part, el magnífic Miquel de Biure, canonge obrer i síndic capitular que havia estat *sede vacante* (enterrat, per cert, a la galeria occidental del claustre de la catedral, sota una magnífica llosa on hi ha esculpida la seva imatge de cos sencer abillada amb hàbits corals) i, de l'altra, els discrets Pere Carabús, Antoni Gou, Gabriel Coll, Narcís Castellar, Gabriel Cases, Miquel Amat i altres, beneficiats de la seu gironina. La disputa és sobre unes quantitats dineràries corresponents al primer any dels beneficis respectius que els beneficiats no volien pagar a l'obra; finalment, a tenor de la sentència pronunciada el 3 de juny de 1514 pel vicari general del moment i prevere de capítol, Narcís Isern, una còpia de la qual fou desada entre els fulls dels volums del procés, els beneficiats hagueren de restituir a l'obra unes certes quantitats.

El procés no passaria de ser una més de les disputes internes entre els clergues de la catedral si no fos que un dels arguments que s'hi esgrimeixen és l'estat de la fàbrica de la catedral en aquelles dates. L'inici del volum de 1513 conté la transcripció del que, segons tots els indicis, va ser la declaració dels administradors de la fàbrica contra les pretensions dels beneficiats, un discurs destinat a justificar l'oportunitat de rebre tots els fons possibles per tal de sostenir una obra tan necessitada. En tot cas, com veurem, el text reflecteix tant l'estat físic de l'obra com el decandiment

anímic que, poc abans de 1512-1513, havia portat el bisbe i els canonges a resignar-se amb una façana més o menys maldestra alçada a la meitat del que hauria d'ésser la nau gòtica, és a dir, testimoniatge que el capítol gironí admetia que residia en una catedral inacabada, com els seus col·legues de Narbona, de Beauvais o de tants altres exemples, encara visibles avui, de la geografia catedralícia europea.

Efectivament, les dades disponibles ens porten a reconèixer que, llevat dels treballs lents i de vegades eterns per refer o per acabar capelles laterals i altres feines menors, les obres de la gran coberta de creueria estaven pràcticament aturades des de l'esclat de la guerra civil catalana l'any 1462, i seguien així a començaments del segle XVI, davant les dificultats econòmiques afegides a causa del conflicte remença que van frenar, un cop més, la construcció de la nau gòtica i van fer endarrerir notablement també l'acabament de capelles i portes. Va caldre esperar fins ben entrat el set-cents, quan, amb el tancament de la façana barroca, el coronament del campanar i l'ampliació de l'escalinata, es va completar l'obra de la nau i de la catedral, tal com la veiem avui si fem excepció de la cornisa superior de la façana i la reconstrucció d'oportunitat dubtosa de la Porta dels Apòstols en diferents moments del segle XX.

A més d'haver de superar tota mena d'entrebancs, des dels inconvenients de la llarga i incòmoda convivència dels dos edificis, el romànic mig desfet i el gòtic a mig fer, fins als dubtes sobre la viabilitat del projecte per causa de la precarietat de recursos, en els anys 1512-1513 constatem que els capitulars i el bisbe Guillem Ramon Boil, conscients de la gravetat del moment que travessava la seu, havien pres una decisió contundent que aturava amb força la continuació del projecte de la nau gòtica, la construcció de la qual tant havia costat de decidir, i que aleshores es trobava a mig fer, amb només dos trams completats. El text valora la cohabitació dels dos edificis d'aquesta manera: pel que fa a la construcció gòtica,

que la sglesia de la seu de Gerona sta comensada de una obra nova e molt bella, la qual comensa en lo cap de la sglesia e se esten fins a mige sglesia poch mes o mancho.

Quant a la seu romànica, es lamenten que

la obre nova es mes ampla que la obra vella e la dita obre vella sta closa dins la dita obre nova

i també es queixen que

lo restant de la dita sglesia, lo qual se esten fins a la porta principal [...] e fins a la scala, la qual es fora de la dita sglesia, es una obre

molt antiga, feta ab uns archs e molt pus baxa que la obra nova, de manera que per cloure la disparitat qui ere en la altitud de la una obra a laltre, han hagut de fer una paret sobre la obre vella qui monte fins la obra nova, es clou ab aquella, la qual paret te mes de vuit canes de alt e es quasi en lo mig de la sglesia.

Aquest mur que tancava la nau gòtica a l'alçada del segon tram, damunt la volta de l'edifici romànic que ens anuncia aquest procés, és, ni més ni menys, la paret que clou la meitat del temple pintat en el fons de la taula de la Pietat de Pere Mates, que ens hi és il·lustrada, ara que sabem que n'existeix un referent real, amb una precisió més propia del naturalisme vuitcentista que no pas de la pintura del primer Renaixement. La pintura és, doncs, el testimoni visible del seu aixecament i de la seva consideració de façana. Com vèiem a la taula, dos finestrals i un rosetó foren els elements arquitectònics que l'animaven, dissenyats segurament pel mestre major Francesc Gomis (1490-1511) o bé pel seu successor Julià Pujades (1512-1518) i que devia reformar vers l'any 1543 l'esmentat Bartomeu Rufi (*supra*). Cal entendre que l'administració de l'obra, el capítol i el propi bisbe Boil eren ben conscients de les dificultats de continuar el projecte de la nau gòtica, inclosa la façana i el campanar, davant la migradesa de recursos del moment. Comptades les entrades i sortides, i veient com es disparaven els costos de manteniment de les teulades, per acabar la catedral, calien, segons les declaracions del procés,

moltes grans despeses, tant per quant la pedre de aquesta ciutat es molt fort e es de mal obrar, e perço costa molt com encare per la obra esser gran e seria tantes les despesas que montarien molt mes de vint milia lliures,

una necessitat tan exorbitant que no es podia permetre cap distracció de fons i que, fins i tot així, devia semblar impossible d'aplegar.

El capítol tenia, doncs, un coneixement ben precís de la situació deplorable que vivia el temple de la seu des de feia molts anys, com hem anat veient. Al canonge obrer, li feien patir especialment les incomoditats i la llarga convivència d'un temple a mig construir, amb la vella nau romànica, molt més baixa i estreta, la qual cosa donava la imatge als ulls de tothom d'una construcció provisional, gens funcional i, estèticament «molt lege e desproporcionada», d'acord amb el que anota en la seva declaració.

La situació era, segons totes les opinions, insostenible:

stant la dita sglésia ab tanta desproporció e defformitat és la més dolenta sglésia cathedral que sia en tot lo principat de Cathalunya.

Ben segur que no cal gaire més informació per adonar-nos de l'estat d'ànim que devia respirar el capítol en relació amb l'obra, proclamat amb aquesta frase que encapçalava el present treball. Malgrat que s'havia anat relativament ràpid a cobrir la meitat de l'espai del projecte d'Antoni Canet per a la gran nau, uns seixanta anys abans, pel que fa als dos trams restants, és evident que el capítol no veia clar a quin ritme podrien seguir les obres en el futur, o més encara, si s'aconseguiria de completar el projecte o si haurien de conviure per sempre més els dos edificis, el romànic i el gòtic. Antecedents carregats d'incomoditats funcionals i de constants aturades de les obres, i unes expectatives de futur molt negres en avaluar el cost per al seu acabament, havien provocat la decisió, potser amb recança, potser precipitada, de dotar la seu d'una mena de doble façana. Això és, la romànica existent, amb la Galilea i la torre del Sepulcre al frontispici, i una altra façana superior, que, reculant fins al segon tram ja bastit de la gran nau, havia de tancar la seu amb un mur que, segons apareix pintat a la taula de Pere Mates, contenia tres obertures per donar llum a l'interior: una gran rosassa central i un finestral a cada banda. El procés testimonia que s'havia arribat a l'acord de no continuar l'obra de la nau i tancar tot l'espai que restava entre la diferència d'alçades dels dos edificis. No és desassenyat pensar que, al capítol, hi havia qui no creia en la continuïtat del projecte d'una nau.

Conclusió: l'obra de la seu, acabada a mig fer?

Amb la sola lectura dels diferents textos del procés entre l'obra i els beneficiats, sempre massa imprecisos, no seria del tot fàcil fer-se una idea detallada de la catedral d'aquells anys. En canvi, tenint davant els ulls la Pietat de Pere Mates, la seva lectura disposa d'un suport gràfic de primer ordre; de passada i a la inversa, els documents permeten afirmar, sense rastre de dubte, que la taula del pintor guixolenc té com a teló de fons no pas la visió idealitzada de la Jerusalem celestial, sinó una imatge prou precisa d'un sector de Girona, dominat per la massa immensa de la seu en segon terme, darrere d'unes muralles urbanes. Un document i l'altre donen la perfecta clau de lectura per entendre l'aspecte de la seu a inicis del segle XVI i per explicar la raó i la forma de la, per sempre més, desapareguda façana gòtica de la catedral gironina.

Els textos del procés ens deixen, però, encara un interrogant. Per una banda, sembla que traspua un notable pessimisme en l'actitud dels promotors, els canonges i el bisbe, materialitzat

en el mur que cloïa la nau gòtica a la meitat de les seves dimensions projectades i que el 1543, com a màxim de tard, era decorada amb obertures d'una certa prestància. L'acció implicava acceptar que era impossible continuar en aquell moment la gran nau gòtica i que, tot i la mala situació del moment, era millor, per al bon funcionament de la seu i per a tot plegat, unir les parts nova i antiga de l'edifici. Per altra banda, l'estat derivat d'aquesta decisió és valorat molt negativament en la declaració, en termes de lletjor i desproporció tals que —i això és el que devia fer més mal— la catedral de Girona quedava molt mal parada entre les seves col·legues del Principat. Tanmateix, és la hipòtesi de continuar el projecte original el que provoca el càlcul d'una xifra superior a vint mil lliures: el canonge obrer no es rendeix. La seva actitud, respon només a la defensa dels seus privilegis davant les usurpacions dels beneficiats o bé reflecteix alguna intenció, remota, de continuar la nau un dia o altre? Una mostra d'actitud inconformista a ultrança, com la que sostingueren Berenguer de Font i els seus col·legues davant les tres naus que imposà la reunió de 1386? La materialitat indubtable de la façana gòtica esmentada al procés i pintada per Mates aconsellaria optar per la primera explicació.

Tanmateix, no és tot tan senzill. Certament, és palès que, en els anys posteriors, malgrat el que reclamés amb arguments més o menys sincers el canonge obrer, els recursos de la fàbrica de la seu (entre els quals hi havia els diners que, finalment, van haver de pagar els beneficiats litigants) no van revertir en la continuació de la nau, sinó en l'atimització de l'activitat constructiva: això avalaria la manca de suport a la continuació de la nau. De fet, ja en les dècades anteriors proliferaren les obres menors. Després de la crisi remença, entre els treballs més assenyalats, es van acabar unes quantes capelles: Sant Pere (1479), Tots Sants (1484), Santa Elisabet (1494), així com la volta de creueria amb arcs carpanells que migparteix la capella de Sant Joan Baptista i Sant Joan Evangelista (1509). I poc després del procés esmentat, sota la direcció del mestre major Gabriel Cabot (1518-1520), es va iniciar la construcció l'any 1519 de la cara externa del portal de Sant Miquel, on es treballava encara el 1530, onze anys més tard, la qual cosa acredita que encara restava molta feina per fer, no només a la gran nau, sinó també a les parts baixes, a les capelles i a les portalades, com la mateixa de Sant Miquel, el mur superior de la qual encara s'estava fent l'any 1542. A les capelles dels Sants Doctors (1520-1525), de Sant Pau (1534) i de Santa Elisabet (1543), s'hi treballava amb retard durant la primera meitat del segle XVI, com també s'alçava el mur nord de la nau per damunt d'aquestes capelles. Per tenir una idea aproximada de la lentitud dels treballs a la seu en aquests anys, només cal fixar-se

en la durada de la construcció de la nova capella dels Sants Doctors, l'acabament de la qual no va tenir lloc fins al 1525. Hi van intervenir Pere Nadal, aleshores mestre major de la seu, i l'arquitecte provençal Joan de Belljoc, successor de l'anterior en la direcció dels treballs a partir de l'any següent¹⁵.

Però, tanmateix, totes aquestes obres sumades representen una notable inversió econòmica. Ens podríem qüestionar si tots aquests recursos no podrien haver-se emprat en la continuació de l'obra de la nau gòtica més ampla del món, sobretot en una època en què ja s'havia ralentit de forma significativa el gran impuls fundador de beneficis (i, per tant, de capelles) que caracteritzà els segles XIII i XIV¹⁶. Se'ns acut de respondre-hi de dues maneres. Per una banda, cal tenir en compte la pressió dels promotors d'algunes capelles on ja hi havia beneficis fundats, que, de passada, podien fer valer els seus interessos dins mateix del capítol (els descendents del bisbe Pau, per exemple). Per l'altra, es podria argumentar que la construcció d'aquestes capelles, de fet, ja perllongava l'obra gòtica per la base, integrades com estaven en el seu disseny original. L'acolliment de les capelles en construcció, així com la de les ja construïdes a la banda sud (sants Jordi i Dalmau, sants Julià i Basilissa), implicava, de fet, sense dubtes, refrenar el disseny de la nau única. Ens enfrontem, doncs, a una aparent contradicció: el capítol es resignava, no hi ha dubte, a cloure la nau a la meitat del seu volum per la part superior i, al mateix temps, continuava decididament la seva projecció per la base, esperonada per la utilitat de les capelles que hi havien de radicar —són les úniques obres que, amb gran esforç, es duïen a terme—. És clar, en tot cas, que no es podia construir la volta fins que els murs laterals no fossin complets. La façana gòtica de la catedral, doncs, reflecteix una clausura que es volia que fos permanent, fruit d'una resignació fatalista? O bé es tracta d'una solució provisional però prou ferma, ja que, això sí, ningú no sabia quan (o tan sols si) es podria reprendre el projecte original? Cal concloure que, així com les capelles eren essencials per a la vida litúrgica i econòmica de la seu, la nau única no era tan rellevant i podia esperar, *sine die*, que la fabulosa xifra de vint mil lliures que el capítol calculava que es necessitava pogués ser gradualment aplegada i gastada. L'acabament de la nau gòtica més ampla del món era un fet prescindible; es tractava de garantir, per damunt de consideracions estètiques, el bon funcionament de l'edifici.

El que és ben cert és que, a l'època en què Mates pintà el seu retaule, les obres de la façana gòtica havien finalitzat i que l'edifici mixt era una realitat. Realitat amb intencions de permanència o amb vocació provisional, sigui com sigui, la construcció de la façana gòtica de la seu posava

15. ACG, Série de l'Obra, vol. LIX (1525-1527), f. 26v.

16. Marc SUREDA i JUBANY, «Altars, beneficis i arquitectura a la seu de Girona (993-1312)», *AIEG*, XLV (2004), p. 667-672. Montserrat JIMÉNEZ i SUREDA, *L'església catalana sota la monarquia dels Borbons. La catedral de Girona en el segle XVIII*, Biblioteca Abat Oliba, PAM-Ajuntament de Girona, Barcelona, 1999, p. 104.

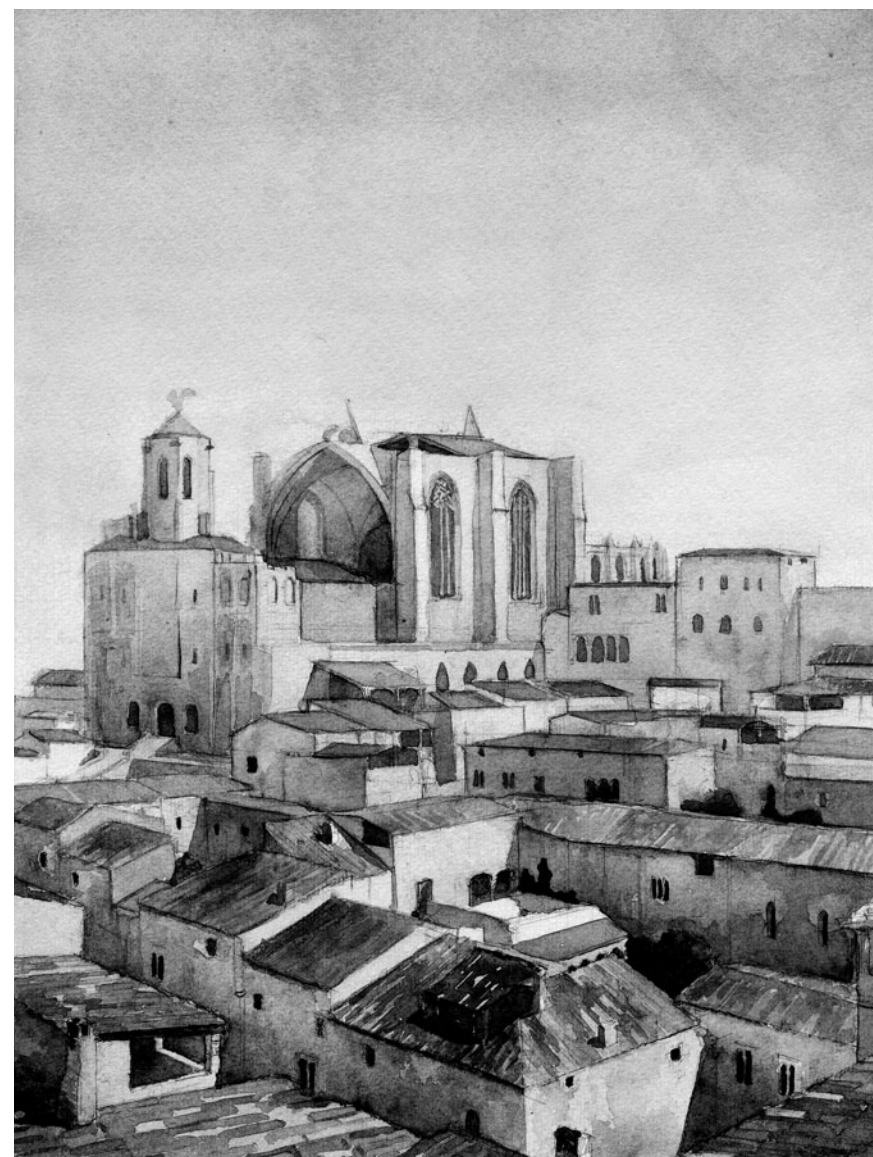


Figura 6.
La seu gòtica de Girona a mig fer (1510-1513). Aquarel·la de Jordi Sagrera.

fi a gairebé vuitanta anys de provisionalitat i configurava un edifici peculiar, certament, però funcional, singular i —avui podem pensar sense prejudicis— no del tot mancat de bellesa. La seu de Girona tingué, doncs, durant aproximadament mig segle, l'aspecte no pas d'una construcció unitària i harmònica, sinó el d'un edifici aturat a mig fer (vegeu la figura 6). La catedral, com tants altres edificis europeus fruit de projectes tan ambiciosos o més, alguns dels quals encara romanen inacabats (Beauvais, Narbona), tingué, de fet, com a imatge habitual, durant un llarguíssim temps de la seva existència, una fesomia mixta d'edifici incomplet que només les dècades centrals del segle XVIII s'encarregarien d'eliminar gairebé del tot.