

### UNA PISTA VIGATANA PER AL MESTRE DE LES MAREDEDÉUS GIRONINES I ALGUNS COMENTARIS SOBRE EL SEU TALLER

*Pere Beseran i Ramon*

Ja he escrit algun cop que, quan es tracta de fer balanç de la situació dels estudis sobre el nostre gòtic, un dels trets més característics és que, mentre que en la pintura la tasca de l'estudiós es basa en bona mesura a completar, revisar i, quan cal, contradir un canemàs ben establert des de ja fa força anys i nítidament presentat en la seva darrera versió a través d'alguna publicació recent i utilíssima, en el de l'escultura la nostra feina té molt encara de mera ordenació d'un material abundant, dispers i sovint inèdit, quan no invisible en zones inaccessibles de monuments arquitectònics o en no menys recòndits fons de museu. Diversos catàlegs d'exposicions i museus han servit de plataforma d'estudis puntuals que, de vegades, han transcendit la simple revisió d'un únic objecte. Si això ja ha estat motiu de satisfacció, quant més no ha de ser-ho la publicació d'estudis monogràfics que contribueixen a aprofundir aquesta tasca d'ordenació raonada i raonable, que vol anar més enllà del mer inventari, i en la qual procurem perseverar més de dos i més de tres, menys coordinats i comunicats del que fóra sa i raonable.

Un d'aquests estudis recents, particularment significatiu en relació a la feina menuda que ara comentava, és el que motiva aquesta breu nota i les reflexions de més amunt. Em refereixo a un article de Marta Crispí publicat el 1993 —historiogràficament, abans d'ahir— als "Annals de l'Institut d'Estudis Gironins" (1) en el qual s'ocupa d'enfilat i donar la llaçada a un grup d'escultures amb biografies variades i estats de conservació diversos, però amb un clar comú denominador formal i geogràfic. Es tracta de vuit peces, totes elles imatges de la Marededéu, les vuit d'alabastre i totes, menys dues de procedència desconeguda, amb un origen gironí més o menys precís. Són figures dretes de la Marededéu, amb l'Infant al braç esquerre i un atribut floral a la mà dreta, la de Sant Miquel de Fluvià, la d'Esponellà, la de Santa Creu de Rodes (ara al Museu Diocesà de Barcelona, núm. 280), la de Santa Magdalena de Jonqueres i la del Museu Nacional d'Art de Catalunya (núm. 4365 MNAC/MAC); la del Museu Marès de Barcelona (núm. 609) és només un cap trencat de Maria, mentre que són imatges sedents la de Palera i una del Museu Diocesà de Barcelona (núm. 278), aquesta darrera, tot i els innegables punts de coincidència, la més allunyada del grup, com es reconeix al mateix article.

L'autora no parteix de zero, sinó que, com adverteix, es recolza en aproximacions parcials a la configuració del grup publicades anteriorment. Així, J. M. Corominas i J. Marquès ja havien comparat la Verge de Palera amb les de Sant Miquel de Fluvià i Esponellà (2), i aquesta darrera era utilitzada per F. Español com a punt de referència per al cap del Museu Marès (3), mentre que la Marededéu de Santa Creu de Rodes havia estat qualificada de "curiosísimo ejemplar de escultura gerundense, del que se conocen otros ejemplares" (4). El fet que altres historiadors hagin arribat a constatacions similars, per bé que inèdites, que involucren alguna de les obres restants, no minva en absolut el mèrit de la feina de Marta Crispí, la primera que ha donat a conèixer un conjunt ampli d'obres afins i, a més, l'ha recolzat en una minuciosa comprovació de les dades relatives a cada una de les escultures, revisió que permet afirmar amb alguna garantia la versemblança d'un seguit de procedències inicials, significatives en la mesura que acoten una àrea geogràfica força específica.

Aquesta concordança d'àmbit, sumada a la coherència estilística del conjunt, gairebé justificaria la invenció d'un anònim "Mestre de les Marededéus gironines" —amb aquest o un altre nom— i si Crispí no arriba a formular-lo en aquesta direcció deu ser per un comprensible escrúpol contra la personalització excessiva, atesos els matisos formals que és impossible no observar i que, tot i comentar-los, són potser un dels extrems en què l'estudi no incideix amb prou decisió, ja que prescindeix de mostrar un quadre d'interrelacions i d'insistir en les distincions relatives.

Així, a més de la ja esmentada singularitat de la Verge sedent del Museu Diocesà barceloní, no sembla inútil destacar la turgència dels volums de la del MNAC, d'arranjament més convencionalment "realista" i formes menys crispades i abstractes que les de les Verges de Santa Creu de Rodes (5) i Sant Miquel de Fluvià; la policromia d'aquesta darrera, que difícilment pot ser original en la seva totalitat, i que es fa particularment incòmoda a l'hora de valorar-ne el rostre; l'anotament i la positura desequilibrada de la de Santa Magdalena de Jonqueres —de molt, més gran que les restants— (6), o bé la simplificació de plans del cap del Museu Marès. Matisos que, hi insistim, no desqualifiquen en absolut la ben fonamentada associació, i que justifiquen la referència al "taller" més que no a la simple personalitat d'un únic "mestre" director que, malgrat tot, deu existir ocult darrera d'alguna de les oscil·lacions formals que es podrien suggerir.

La necessitat d'establir matisos dins el grup es complica si transgredim els seus límits materials, iconogràfics i topogràfics, i enriqueim la producció del taller —o del mestre— amb obres que trenquen un quadre massa rígid i monolític. Creiem que és prou versemblant aquesta ampliació del seu *corpus* a base d'obres que no són ni d'alabastre, ni marededús, ni gironines.



Marededú de Santa Creu de Rodes.  
Museu Diocesà de Barcelona

La primera és una figura femenina dreta, fortament vinclada i amb el cap descobert, que es conserva també al MNAC, on la fitxa del museu la identifica com una Verge de l'Anunciació (7), opció iconogràfica versemblant, per bé que no es pot descartar completament que es tracti d'una santa. En qualsevol cas el que ara interessa és remarcar els trets que l'assimilen a les verges gironines, i que passen tant per les proporcions i la positura, com per l'arranjament de la indumentària, la singular conformació del volum del cap sobre un coll llarg i prim, i l'original organització del rostre: mentó enorme, somriure descarat sota un nas gros i llarg, ulls rodons i prominents entre pòmuls pronunciats. Segurament sigui la Marededú de Santa Creu de Rodes, amb la seva cara allargada i incisiva, la que millor toli les comparacions amb aquesta imatge, que es distingeix pel cap descobert, per mostrar la cintura remarcada amb plecs i, en particular, per no ser feta amb l'alabastre de Beuda característic de les altres sinó amb una pedra calcària que conserva restes de policromia.

Malauradament, el fet que ja a començaments de segle fos en mans d'antiquaris dificulta extraordinàriament poder arribar a aclarir-ne la procedència, per ara desconeguda.

Aquesta, en canvi, és ben òbvia en les altres escultures que creiem convenient portar també a col·locació, ja que, a diferència de les restants, es tracta d'elements integrats des del seu origen i de forma necessària en la construcció monumental que encara les integra. Ens estem referint al claustre de la catedral de Vic, i més concretament a algunes de les mènsules en què recauen els nervis de les voltes de les seves galeries. En destacarem dues en particular, en les quals, com en tota la sèrie, els elements figurats recauen sobre tres cares llises i convergents, a

manera de cul de llàntia. En la primera no hi ha altra representació que un sol rostre vagament femení i, en qualsevol cas, de trets concordants amb allò vist: mentó prominent, ulls petits i rodons de parpelles remarcades, nas llarg i gros i, just a sota i gairebé sense bigotet, aquella rialla tan especial, amb una boca de llavis prims i comissures insòlitàment ascendents que, junt amb la mirada, doten el personatge d'un aire sorneguer, present també en les Verges com a marca d'estil. Per tot això, i també per l'habitual cabell d'ondes en ziga-zaga, que aquí emmarca tot aquest cap sense coll, invocariem novament la contundent Verge de Santa Creu, si no fos que aquí el format és més arrodonit i, en aquest sentit, més proper al cap de la imatge de Palera o, fins i tot, al de la Marededéu del MNAC.

Aquests trets facials es retroben, a una escala menor i per triplicat, en la segona mènsula vigatana que volem comentar. En ella cada una de les tres cares de la peça és ocupada per una figura femenina dreta que, a les del rostre, hi afegeixen altres característiques del *corpus* de mare-



Mènsula del claustre de Vic



Mènsula del claustre de Vic: santa Ursula i dues de les Onze Mil Verges

dedéus conegudes: les corones de grans florons, carnosos i quasi circulars; la prolongació de les cabelleres pit avall, formant blens que recorden trenes; la complicació ornamental dels drapejats, amb presència de grans plec tubulars que creuen diagonalment la falda i de vores ondulades en forma de S d'extremes prolongats...; aspectes tots ells prou clars i repetits com perquè calgui precisar comparacions concretes.

Tot i aquesta aproximació literal de les figures de Vic —simplificades, òbviament, per l'escala molt menor— a les marededéus gironines, les primeres no representen Maria sinó un grup de santes, com deixen clar els atributs: un llibre a la mà esquerra de cada una, una palma a la dreta de les laterals i una gran sageta per a la del mig que, així, resta identificada amb tota versemblança amb santa Ursula i, de retruc, les seves companyes amb una representació de les Onze Mil Verges que l'acompanyen en la seva llegenda. Aquesta referència fa inevitable recordar que el 1332 es concedia permís per a construir al claustre una capella dedicada a les Onze Mil Verges, i que sembla que aquesta era enllestida el 1340 (8). Per bé que la capella ja no existeix i que el claustre fou reconstruït al segle XVIII, sense gaires garanties pel que fa a la reubicació de cada una de les parts,

no estarà de més mirar de comprovar si l'emplaçament de la mènsula es pot vincular directament al de la capella. De fet, tot i que és abundant la documentació relativa a la construcció del claustre vigatà, és encara pendent una revisió de les dades exhumades per mossèn Gudiol, així com el seu creuament amb les evidències constructives i formals del monument tal i com avui es conserva.

No és pas ara el moment de desenvolupar en tota la seva extensió aquesta tasca, que podria aportar algunes clarícies cronològiques i potser, fins i tot, el nom del nostre anònim escultor. No sembla que pugui ser ni Ramon Despuig, el mestre d'obra que el 1324 projectà i inicià l'obra, ni cap dels seus primers col.laboradors, Pere Saguer, Ponç Teixidor i en Pedrola. Si es tractés del Berenguer Portell, "mestre de pedra de Girona", que des de 1325 venia a l'obra columnes, bases i capitells elaborats a Girona (9), tindriem la justificació de la presència d'un estil gironí a la catedral de Vic. Però ni la cronologia massa primerenca de la intervenció de Portell (10) ni la seva probable especialització com a picapedrer d'elements constructius seriat semblen aspectes idonis per a cercar el nostre autor. El segon inconvenient reapareix quan es tracta de valorar el paper d'un altre picapedrer gironí, Francesc de Plaça, a qui el 1371 s'encarreguen més columnetes per al claustre (11).

Altres noms a tenir en compte són el de Bartomeu Laderrosa, mestre de l'obra que succeeix a Despuig en data incerta i que ja era mort el 1359; a un tal Plana, deixeble de Laderrosa que és a l'obra fins el 1335, i a "lo mestre de Gerona, Francesc de Viyoles e en Verdeger" que, juntament amb Laderrosa, van a treballar el 1340 a la pedrera de Sant Bartomeu del Grau. La presència d'aquest anònim "mestre de Girona" —la identificació del qual amb Portell és improbable, si bé no impossible— fóra una suggestiva possibilitat a tenir en compte. La cronologia, malgrat tot, continua semblant massa alta. Les dècades següents, les més adequades per a emmarcar l'estil que ens interessa dels diversos presents en l'obra esculpida del claustre, són per ara buits de referències a artífexs, i no és fins als anys noranta del segle XIV que trobem com a director de l'obra Antoni Valls, "mestre de pedra de la ciutat de Vich" (12).

El moment, proper a la cronologia avançada —inici del segle XV— que tradicionalment s'ha concedit a algunes de les imatges, sembla massa tardà, com potser massa primerenc el 1350 que alternativament s'ha plantejat. El prudent tercer quart del segle XIV que Marta Crispí aventura sembla més ajustat i més en sintonia amb els punts de referència catalans que creiem just tenir en compte. Perquè, sense voler desmentir-les completament, les aproximacions a obres occitanes que es porten a col.lació ens semblen massa distants formalment i cronològica com perquè esdevinguin més significatives que els possibles models catalans interposats. Molts dels aspectes que puntualment caracteritzen l'estil gironí i vigatà que ens ocupa —les corones, els cabells, els colls, els trets facials, les ondulacions de les vores o els plecs diagonals— es poden rastrejar en diverses escultures conservades a Catalunya i executades en un marge ampli (1340-1360). I si del que es tracta no és del detall sinó d'una síntesi peculiar i una determinada actitud estètica, potser Berenguer Ferrer podria ser no només un altre cas de mestre influït pel taller de Rieux, sinó un element més o menys directe en la formació del mestre gironí, en la qual, de tota manera, no es poden excloure de moment altres components rellevants.

## NOTES

- (1) Marta CRISPÍ, "Un grup de Mares de Déu gòtiques: a propòsit de l'activitat d'un taller gironí a mitjans del segle XIV", **Annals de l'Institut d'Estudis Gironins**, vol. XXXII (1992-93), Girona, 1993, p. 45-62.
- (2) J.M. COROMINAS, I. J. MARQUÈS, **Catálogo monumental de la provincia de Gerona. La comarca de Bañolas**, vol. III, Girona, Diputació Provincial de Gerona, 1972, p. 69.
- (3) F. ESPAÑOL i BERTRAN, "Cap de Mare de Déu" a **Fons del Museu Frederic Marès/1. Catàleg d'escultura i pintura medievals**. Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1991, núm. 333, p. 354.

- (4) **La imagen de María.** Exposición organizada por el Círculo Artístico de Sant Lluc, con motivo del año mariano e instalada en los salones del Palacio Güell-Comillas Barcelona, 1954, p. 28-29.
- (5) Crispí la considera barroera, desproporcionada i poc agraciada, fins creure-la "la de menys qualitat artística" del conjunt (M. CRISPÍ, "Un grup...", p. 48). A desgrat que pugui semblar pur esperit de contradicció, ens sembla que la valoració gairebé podria ser l'oposada, ja que precisament en aquesta peça trobem sintetitzat amb una singular intensitat i maduresa tot allò que de més original hi ha en un estil que es mou en uns paràmetres que no són els del realisme i la ponderació, ans al contrari, que es satisfà en la desmesura, l'exageració controlada i la deformació expressiva.
- (6) Discrepem altre cop de Crispí quan la valora com "l'escultura de més qualitat" del grup i afirma que el seu autor és "més dotat que els anteriors i aplica el model aportant solucions més coherents" (M. CRISPÍ, "Un grup...", p. 49). És evident que els paràmetres de correcció i bellesa que utilitzem Crispí i qui això signa a l'hora de judicar aquestes obres són ben diferents.
- (7) MNAC/MAC, núm. inv. 24.084. Un vell catàleg (**Catàleg del Museu d'Art de Catalunya**, Barcelona, Junta de Museus, 1936, p. 130, sala XXIII, núm. 33) s'hi refereix com a "l'imatge d'un grup de l'Anunciació. Pedra amb restes de policromia: l'Arcàngel Sant Gabriel. Primera meitat del segle XV. Núm. inv. 24.084". Sembla més ajustada la identificació com a Maria anunciada de la fitxa posterior. La mateixa fitxa aclareix que el dors és llis, que una part del braç dret i la mà corresponent són trencats que les seves mesures són 95 x 34 cms. i que fou adquirida el 1908 a l'antiquari Salvador Babra. Es de justícia anotar que en aquesta fitxa M. Rosa Terés va afegir-hi recentment el comentari "estilísticament apropada a la Verge amb el Nen (MNAC/MAC, 4365)".
- (8) Josep GUDIOL i CUNILL, **Els claustres de la catedral de Vic**, Vic. Publicacions del Patronat d'Estudis Ausencs, 1981, pp. 37, 49 i nota 43 de la p. 82.
- (9) Ibidem, pp. 34 i 35, per a aquesta referència i les anteriors.
- (10) Pensant segurament en els frisos esculpits que fan de capitell als pilars del claustre, estilísticament molt diferents de les obres que ens interessen, F. Español especula sobre la possibilitat que calgui invocar "l'art de Joan de Tournai com a referent en el cas dels estilemes d'un artífex gironí actiu al claustre de la catedral de Vic, probablement Berenguer Portell" (Francesca ESPAÑOL i BERTRAN, "L'escultor Joan de Tournai a Catalunya", **Annals de l'Institut d'Estudis Gironins**, vol. XXXIII (1994), Girona, 1994, pp. 379-432, nota 124 de la p. 415).
- (11) Josep BRACONS i CLAPÉS, **Catàleg de l'escultura gòtica del Museu Episcopal de Vic**, Vic, 1983, p. 22.
- (12) Totes aquestes dades vigatanes són a J. GUDIOL, op. cit., pp. 37, 38, nota 14 de la p. 79, i 40-41.

\* \* \*

## INFORMACIÓ

La Fundació Güell convoca una *Beca per a llicenciats universitaris d'història de l'art*. Per a més informació adreceu-vos a: Fundació Güell, Passeig d'Isabel II, 1, Casa Llotja. 08003 Barcelona. Tel. 319 24 32.