

ORIGINALITAT I TRADICIÓ EN L'ESCUPTURA MONUMENTAL DE LA CATEDRAL DE LA SEU D'URGELL

PERE BESERAN I RAMON

El punt de partida dels meus estudis sobre l'escultura monumental de la catedral de la Seu d'Urgell es troba en la revisió global que de tota ella vaig abordar dins el marc d'una obra general com és el vast projecte de la *Catalunya romànica*.¹ En aquell context, l'aproximació al tema passava per una revisió amb voluntat d'exhaustivitat de tots els variats elements escultòrics de l'edifici, amb un inevitable deteniment en la descripció de les seves característiques i les dels seus diversos emplaçaments. Malgrat que aleshores l'anàlisi es plantejava, doncs, amb un caire «democràtic», globalitzador i descriptiu alhora, ja vaig percebre i apuntar l'interès singular que creia descobrir en alguns dels fragments i en alguns dels temes que semblaven destacar com a més importants o originals. L'objectiu del present treball és el de desenvolupar algunes d'aquestes observacions, exposant-les amb més amplitud i argumentant amb major detall les idees que certes característiques iconogràfiques i estilístiques de l'escultura urgellenca permeten suggerir.

Sobre el mestre Ramon Lambard

La primera qüestió fa referència a un aspecte en certa mesura previ com és la necessitat de destriar quin és el paper desenvolupat en el conjunt de la cons-

1. Pere BESERAN I RAMON, «L'escultura de Santa Maria de la Seu d'Urgell», dins «L'alt Urgell. Andorra» (*Catalunya romànica*, vol. VI), Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1992, p. 334-350.

trucció de l'edifici pel mític mestre Ramon Lambard, i si la seva intervenció i el seu bagatge poden tenir algun pes sobre les característiques de l'escultura del conjunt. Tot i la manca de referències per a parlar amb una absoluta certesa, creiem que és ben versemblant la possibilitat de defensar el parer que no hi ha sòlids arguments per a admetre la italianitat personal d'aquest mestre, a desgrat del que el seu nom podria suggerir, ni, d'altra banda, per a pensar en ell com a autor del projecte intensament italianitzant de la catedral.²

Tant pel que fa a les dades sobre l'arquitecte com a les característiques del monument, és encara del tot inevitable remetre's a les informacions i les conclusions exposades pels estudis clàssics que sobre Santa Maria de la Seu d'Urgell han estat fets, encapçalats pels que debem a Josep Puig i Cadafalch. Aquest autor, en els seus texts fonamentals, tant els generals, escrits amb els seus col·laboradors Falguera i Goday,³ com el que va dedicar monogràficament a aquest edifici i que encara no ha estat superat com a referència imprescindible,⁴ ja va aportar tots els paràmetres i termes de comparació necessaris per a deixar fora de tot dubte la certesa dels models llombards emprats pels constructors de la catedral urgellenca, palesats de manera prou espectacular a l'absis amb galeria circumdant o a la particular organització i articulació de la façana tripartita i a dues vessants.⁵

2. L'origen d'aquest apartat és en el text d'un treball de doctorat (curs 1988-1989) titulat *L'obra arquitectònica i els constructors de la catedral de la Seu d'Urgell: les seves relacions amb l'escultura romànica*, corresponent a l'assignatura «La influència forània de l'art romànic català», impartida per la professora Francesca Español.

3. Josep PUIG I CADA FALCH, Antoni DE FALGUERA, J. GODAY I CASALS, *L'arquitectura romànica a Catalunya*, vol. III: *Els segles XII i XIII*, Barcelona, IEC, 1918, p. 336-338, 347-358, *et alt.* Sobre temàtica que afecta també la nostra actual problemàtica, el mateix autor publicà: Josep PUIG I CADA FALCH, «L'area géographique de l'architecture lombarde à la fin du onzième siècle», dins *Atti del X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte*, Roma, 16-21 octubre 1912; Josep PUIG I CADA FALCH, *Les influences lombardes en Catalogne*, 22 p. + 5 làm.

4. Ens referim a Josep PUIG I CADA FALCH, *Santa Maria de la Seu d'Urgell. Estudi Monogràfic*, amb la col·laboració de Pere Pujol, Barcelona, 1918, text en què la tasca de l'arquitecte i historiador es recolza eficaçment en la del que fou arxiver del capítol i bisbat de la Seu. L'article que aquest darrer publicà força anys després sobre el mateix tema (Pere PUJOL I TUBAU, «La catedral de la Seo de Urgel», *Ilerda*, 8 (1947), p. 43-48) no incorpora cap aportació nova.

5. Les imatges dels absis de Santa Maria la Major de Bergamo i San Crisogono de Zara i de les façanes de Sant Nicola di Bari i San Nichele de Pavia que Puig enclou a les seves obres (PUIG I CADA FALCH, FALGUERA, GODAY, *op. cit.*, fig. 486-491; PUIG I CADA FALCH, *Santa Maria...*, p. 70-71) són prou convincents com perquè no calgui entrar ara en descripcions. Per a les seves idees sobre l'origen i desenvolupament dels diferents tipus d'absis romànics, inclòs el que ara al·ludim, vegeu J. PUIG I CADA FALCH, «Les périodes successives de l'influence byzantine en Occident. Premier art roman. Architecture Mudéjar. Églises de Moldavie», dins *Mélanges Charles Diehl*, vol. I, París, 1930, p. 161-169, esp. fig. 6.

Tot i aquesta singularitat arquitectònica i el tractament relativament privilegiat que això ha comportat per part de la bibliografia,⁶ gairebé es podria afirmar que ha estat més gran l'atracció despertada pel document que ens presenta *Raimundus Lambardus* al front de les obres, text que també a nosaltres ens suggereix algunes matisacions a fer. Conegut des d'antic, arran de la seva transcripció per part de Villanueva,⁷ la lectura més elemental ve a interpretar-lo com a confirmació de la presència d'un arquitecte arribat des de la Llombardia al front de l'obra encara el 1175. Àdhuc Puig i Cadafalch, tot i ser conscient dels problemes que plantegen els termes del document i el mateix nom del personatge, no va divergir gaire, malgrat algun matis, d'aquest parer.

Abans d'extreure conclusions en aquesta o en un altra direcció, serà convenient revisar allò que sabem de *Raimundus Lambardus* i el seu paper en la construcció de la Seu urgellenca. Quatre vegades apareix el seu nom a l'afortunadament abundant documentació dels arxius catedralicis. El 14 de maig del 1174, el trobem en la donació d'una vinya per part de B. Montaner i la seva dona Clemença «ad opera Sancte Marie et ad Raimundo Lambard». ⁸ De l'any següent, el 1175, és el seu conveni amb el bisbe i el capítol a què ja ens hem referit i al qual tornarem més endavant. Dos anys més tard, el 9 d'agost del 1177, el trobem en una altra donació, el llegat testamentari d'Ermengars, del qual, a més de marmessor, és destinatari indirecte en tant que es fa «ad opera S. Marie tunc temporis et ad operarii eiusdem ecclesie R. Lambard et successoris eius». ⁹ Finalment, l'al·lusió feta el 21 de juny del 1195 a un hort «quem tenebat Raimundus Lambard» ha fet suposar que ja aleshores havia desaparegut i, potser, fins i tot mort. ¹⁰ Malgrat la migradesa de les informacions, el segle XII no acostuma a ser tan generós en notícies de la vida de presumptes artistes, ja que sembla que el paper d'arquitecte ha de ser realment reconegut per al personatge.

6. Anterior a la de Puig i Pujol, Santa Maria de la Seu gaudeix del privilegi d'una altra monografia a ella dedicada, la de l'arquitecte Pasqual SANZ I BARRERA, *Monografía y restauración de la Catedral de la Seo de Urgel*, Barcelona, 1906, obra coneguda i usada per Puig i també prou documentada, en la línia encara del positivisme del segle passat.

7. Jaime DE VILLANUEVA, *Viage literario a las iglesias de España*, vol. IX, apèndix XXIX.

8. La rica documentació urgellenca d'aquest i altres tipus és coneguda des de prou antic. Sobre les donacions per a l'obra catedralícia, vegeu J. PUIG I CADAVALCH, J. DE FALGUERA i J. GODAY, *op. cit.*, vol. II, p. 40-50; J. PUIG I CADAVALCH, *Santa Maria...*, p. 30 i s.; Núria DE DALMASES, Antoni JOSÉ I PITARCH, «Els inicis i l'art romànic. s. IX-XII», a *Història de l'art català*, vol. I, Barcelona, 1986, p. 84-85 ens ordenen les dades conegudes en unes taules prou còmodes. En tot cas, vegeu la notícia ara esmentada a la monografia citada, p. 46 i nota 1 de la mateixa.

9. *Ibidem*, p. 46 i nota 3.

10. *Ibidem*, p. 46 i nota 2.

La sospita que en realitat Ramon no fos altre cosa que l'habitual *operarius* o obrer, entès en el sentit d'administració dels béns destinats a les obres de construcció i manteniment del temple, topa amb inconvenients greus. És cert que la documentació ens deixa entreveure la presència d'un «Raimundus operarius» entre 1130 i 1162,¹¹ i hom podria relacionar hipotèticament la seva identitat amb «Raimundus Lambardus», que continua fent d'obrer unes dècades més. Però al marge de la inversemblant longevitat que això suposaria per al personatge, els papers ens permeten veure significatives diferències de tracte i atribucions entre ambdós, cosa que permet no només distingir-los sinó també diferenciar el seu paper. Atenint-nos a la hipòtesi de Puig i Cadafalch, en Ramon Lambard degueren concórrer excepcionals circumstàncies que recomanaren l'extranya opció de fer coincidir en un mateix individu el càrrec administratiu d'obrer i l'estrictament arquitectònic de mestre d'obres,¹² tradicionalment i constantment separats d'una manera clara.¹³

Són diversos els arguments que justifiquen aquesta conclusió. Pel que fa a la primera tasca, cal admetre que el contracte del 1175 deixa molt clar que el bisbe i els canonges li encomanen l'obra «cum omnibus rebus tam mobilius quam immobilius [...] et cum omnibus illis, que huc usque vel in antea aliquo titulo videntur spectasse sive spectare ad prephatum opu beate Marie»,¹⁴ responsabilitzant-lo així dels béns destinats a l'obra. A més, es pot comprovar que durant el període en què se'l suposa actiu, els set anys que el contracte estipula a partir del 1175, no apareix ningú als papers que posseeixi el títol d'obrer. Puig pensa que el 1183 ell ja no ho era, car una deixa de l'obra es fa «al mestre que la serveixi», i apareix des d'aquest mateix any una nova successió d'*operarius* convencionals.¹⁵ Convencionalitat que comporta, entre altres coses, el no aparèixer personalment com a destinatari dels llegats, cosa que, com hem vist més amunt, sí succeïa amb Lambard. És aquest un tret prou sorprenent que ens deixa percebre l'excepcionalitat de les circumstàncies que envolten el mestre. Ja que, d'altra banda, i atenent-nos novament al text del 1175, sembla fora de discussió que ell

11. J. PUIG I CADAVALCH, *Santa Maria...*, p. 40-42; en qualsevol cas, el lapse de trenta-dos anys és prou llarg com per a fer plausible la possibilitat que es tracti, no d'una persona, sinó de diverses amb el mateix nom, prou freqüent a l'època.

12. J. PUIG I CADAVALCH, *ibidem*, p. 42-43.

13. Si més no per als contemporanis, car amb una certa freqüència els historiadors han comès l'error d'assignar la responsabilitat de la creació de les obres a religiosos que es cuidaven de les rendes.

14. A més del de Villanueva (v. nota 6), vegeu el text complet del contracte a J. PUIG I CADAVALCH, *Santa Maria...*, nota 1 a les p. 43 i 45, inclosa la reproducció paleogràfica del document original a la fig. 2 de la p. 44.

15. J. PUIG I CADAVALCH, *ibidem*, p. 46-47.

personalment, junt amb altres quatre «lambardos», és qui farà les obres que se li especifiquen acuradament i que consisteixen que «tanqui els murs de l'església, clogui les voltes, faci el cimbori o cugul i aixequi els campanars una filada sobre les voltes totes, en el terme de set anys».¹⁶

Des d'un memorable article de mossèn Gudiol, és fora de tot dubte com cal interpretar l'aparició d'aquests «lambardos» junt amb els quals el mestre Ramon farà les obres, assistits, si cal, per «cementarios», és a dir, paletes o mestres de cases. Gudiol demostrà¹⁷ que el terme *lambard* fou usat a Catalunya com a sinònim de constructor o picapedrer, i en rastreja exemples al llarg del segle XIII i, fins i tot, s'endinsa en el XIV. En la documentació vigatana que va analitzar es pot veure que el 1202 un «lambard» és reclamat com a persona entesa en unes obres a fer, però encara és més clar, i sense possibles equívocs respecte de si el terme designa ofici o nom personal, el d'un «Petro de Mora lambardo», que rep una carta d'establiment del bisbe. El mateix nom i qualificatiu tenia el que podria ser el seu fill, un altre «Petrus de Mora lambardus» del 1304, el mateix que, tres anys després, retrobem com a «Petrus de mora magister de petra et heres Petri de mora magistri de petra de vicense civitate», en un text que no només ens certifica el parentiu sinó que ens mostra que el qualificatiu *lambardus* ha estat substituït pel de *magistri de pedra*. Això aclareix definitivament el sentit del primer terme i, d'altra banda, ens mostra el desús en què ha entrat el terme, ja antiquat. Pere de Mora fill serà novament «magistri de pedra» en dos documents del 1308 i, ja mort, el reconixerem en el «Petri de Mora quondam lapiscida» de sengles textos referits als seus fills, del 1319 i 1324, que ens mostren l'aparició d'un tercer nom per al mateix ofici, el de «lapiscida», aquell que qual·larà per a la resta del segle, no sense ambigüetats en la doble accepció de picapedrer i escultor,¹⁸ malgrat que sembla que encara a les darreries del XIV la vella denominació professional coneguda i emprada, si més no, pel gremi, segons testimoni d'un escrit reial del 1381 publicat per Bofarull i de Sartorio on són esmentats els «lambardorum sive magistrorum domorum civitate Barchinone».¹⁹

16. La traducció és la de J. PUIG I CADAVALCH, *Santa Maria...*, p. 45; a la nota de la p. 43 el text original diu que «sine omni enganno claudas nobis ecclesiam totam, et leves coclaria sive campanilia, unum filum super omnes voltas, et facias ipsum cugúl bene et decenter cum omnibus sibi pertinentibus».

17. J. GUDIOL I CUNILL, «Quelcom sobre Lambarts», *Revista de la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa*, vol. 6 (1910), p. 329-335.

18. Trobareu ressenyades totes aquestes notícies al text citat a la nota anterior, a les p. 330-332, amb les respectives referències arxivístiques que ens estalviem ara de repetir.

19. Manuel DE BOFARULL I DE SARTORIO, *Gremios y cofradías de la antigua Corona de Aragón*, Barcelona, 1876, doc. XLIX, citat per J. PUIG I CADAVALCH, *Santa Maria...*, nota 2 de la p. 49.

En tot cas, si algun dubte pogués restar sobre la certesa de l'ús, al segle XIII, del terme *lambard* com a nom d'un ofici, una notícia també vigatana publicada per Carreras i Candi ens presenta el cas ben significatiu d'un aprenent que, el 1259, entra al taller de Guillem de Verdaguer, *lambard*, «ad adiscendum officium tuum *lambardie*».²⁰

En canvi, no és segur que poguem compartir l'opinió de mossèn Gudiol en el cas concret de *Raimundus Lambardus*, nom que, aplicant similar criteri al que ha desvelat per a altres mestres doscentistes, ell llegeix com «Ramon, *lambard*», és a dir, nom de fonts i professió.²¹ Certament, és aquesta una possibilitat suggerent, ja que permet, en part, desfer un d'aquests falsos noms d'artista medieval que corren amb més abundància de la necessària pel romànic català.²² Però creiem que hi ha motius per a pensar que, certament, el cognom del mestre Ramon era *Lambard*, amb l'ortografia que es prefereixi. I això, basant-nos, fonamentalment, en el mateix text del contracte de 1175. És cert, com diu Gudiol, que el fet que la *L* de *lambard* sigui o no majúscula és poc significatiu a l'època, però no ho és tant que en totes i cada una de les vegades que el nom del mestre apareix a l'escrit, i en comptem fins a cinc incloent-hi la signatura, les dues paraules vagin indefectiblement unides, fent referència més aviat al seu caràcter de nom i cognom que no pas a un aclariment professional. Convencionalment, aquest és introduït el primer cop que és esmentada la persona, a tall de presentació, però no és normal que es repeteixi cada cop que apareix el seu nom i, en tot cas, de segur que no ho és gens amb una tan absoluta reiteració.²³ Si a això afegim la circumstància que a la mateixa Seu d'Urgell hi ha constància que

20. F. CARRERAS I CANDI, «Notes dotzentistes d'Ausona», dins *Miscelánea Histórica Catalana*, sèrie II, Barcelona, 1906 (o 1918?), p. 361-463, p. 394. Es fa difícil saber, amb el volum a la mà, quina és la data real de publicació de l'obra, ja que dues portades successives i idèntiques ens en donen dues de diferents. El detall és interessant en aquest cas per a saber si Carreras escriu abans o després que mossèn Gudiol, ja que per a ell no és cap problema saber que «*lambarts*» és el nom amb què «venen designats a Vich los qui a Barcelona per aquest mateix temps són coneguts per *lombarts* o *llombarts*, ço és, los mestres de cases» (p. 394). En qualsevol cas, potser no sigui exacte del tot pensar que, al menys al segle XIII, *lambard* vol dir estrictament 'mestre de cases', sinó, més aviat, picapedrer o constructor en pedra. De tota manera, cf. amb el text citat a la nota anterior.

21. J. GUDIOL I CUNILL, *op. cit.*, p. 329. No creiem que sigui determinant el seu argument segons el qual, de tractar-se d'un nom de persona, la forma correcta seria *Lambardi* i no pas *Lambardus*.

22. A aquest tema vàrem dedicar, juntament amb Imma Lorés Otzet, el nostre treball de doctorat (curs 1987-1988) per a l'assignatura «L'artista al romànic català» del professor Eduard Carbonell, titulat *El nom i la imatge de l'escultor romànic a Catalunya* (juny 1988), i on ens dedicàrem a desmentir algunes de les personalitats artístiques algun cop defensades amb excessiva precipitació.

23. Això és el que succeeix amb l'exemple usat per Gudiol (J. GUDIOL I CUNILL, *op. cit.*, p. 331) del primer Pere de Mota, només anomenat «*lambard*» a l'inici de l'escrit de 1273, però no en les seves reparacions dins el mateix text.

la paraula era usada com a cognom comú per dos germans el 1275,²⁴ cent anys justos després del contracte de Ramon, creiem prou plausible que aquest darrer també usés com a cognom el nom d'una professió que, a més —i segurament no de manera casual— era la seva. I la fossilització del nom d'oficis com a cognom de persones és quelcom de prou freqüent en català des de prou antic com perquè no calgui que ens en sorprenguem.²⁵

Un cop resolt el problema dels lambards a Catalunya²⁶ i els temes del nom i de l'ofici de Ramon Lambard, ens resta encara la discussió sobre l'origen d'aquest mestre responsable de l'obra de Santa Maria de la Seu d'Urgell. Enfront d'opinions que, segons ell, tendien abusivament a deduir la nacionalitat de l'arquitecte segons el que per a ell indica només l'ofici, Gudiol s'inclina a creure que «no és gayre fàcil que hagin deixat rastre segur en els documents» els constructors realment procedents de Llombardia que intervingueren efectivament en la creació de nombroses obres del romànic català al llarg del segle XI. La seva presència justifica la consolidació del terme *llombard* com a nom de la seva especialitat elaborat amb el seu gentilici, cosa que, segons Gudiol, no es pot provar que succeís abans de la segona meitat del segle XII.²⁷

Puig i Cadafalch, en canvi, tot i conèixer, comentar i recolzar tota l'argumentació de Gudiol, afirma que «els constructors de La Seu d'Urgell, o almenys Ramon “Lambardus”, era, per altra part, italià»,²⁸ usant com a argument definitiu les característiques de l'edifici. Cosa que, en el context de la seva argumentació, no deixa de ser dissonant. La conclusió més lògica, i més coherent amb el dit, capgiraria la frase de Puig: el que es podria afirmar és que Ramon Lambard,

24. J. PUIG I CADAFALCH, *Santa Maria...*, p. 51.

25. Per a l'origen, forma i antiguitat dels cognoms a Catalunya podeu consultar, sense entrar en bibliografia especialitzada, el text general d'A[nscari] M. M[UNDÓ], M[a]x C[AHNER], A[rmand de] F[LUVIÀ] E[SCORSA], «Cognom», dins *Gran enciclopèdia catalana*, vol. 5, Barcelona, 1973, p. 293-294.

26. En general i sobre el tema, amb més o menys aportacions però recolzant-se sempre en l'article de Gudiol, vegeu les exposicions de J. PUIG I CADAFALCH, *Santa Maria...*, p. 47-52, i de N. de DALMASES i A. JOSÉ I PITARCH, *Els inicis...*, p. 87-88. Pel que fa a la dimensió del problema des d'òptica italiana, incloses també complicacions terminològiques, vegeu Mario SALMI, «Maestri Comacini o Commàcini?», dins *Artigianato e tecnica nelle società dell'Alto Medioevo. XVIII Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo*, Spoleto, 1971, p. 409-424; també A. GRABAR, *Essai sur l'art des Lombards en Italie*, dins *La civiltà del Longobardi in Europa. Atti del Convegno intern. Roma-Friuli 1971*, Accademia Nazionale dei Lincei, «Quaderno» núm. 189 (1974), p. 25-43.

27. J. GUDIOL I CUNILL, *op. cit.*, p. 335.

28. J. PUIG I CADAFALCH, *Santa Maria...*, p. 51. També Falguera considerava el 1907, tot i l'article de Gudiol, que *Raimundus Lombardus* era un «arquitecte estranger» en exposar el seu cas en un interessant article (Antoni DE FALGUERA, «Els constructors de les obres romàniques a Catalunya», *Empori*, any I, núm. 3 [març 1907], p. 119-142, p. 131-132).

o almenys els constructors de la Seu d'Urgell —fos quina fos la seva identitat— eren italians. Això s'acostaria més al que nosaltres subscriuríem, malgrat que ni creiem que Ramon ho fos ni estem segurs que l'italianisme de certes característiques de l'edifici —però, com Joan-Albert Adell ens fa notar, no totes— garanteixi la italianitat personal d'aquells que realment en foren els autors.

Mentre que la documentació conservada d'aquesta època és insuficient per a dir-nos, en general, alguna cosa sobre la presència d'estrangers a la Seu,²⁹ l'únic argument per a afirmar la procedència italiana i llobarda del mestre Ramon, per a fer d'ell un estranger vingut a Catalunya a exercir-hi el seu ofici, és la seva obra. D'acord amb allò que decidim que fou realitzat sota la seva direcció, podrem arribar a una o altra conclusió. I aquest és un terreny en què, novament, les opinions i possibilitats es diversifiquen. Enfront d'aquells que tendeixen a responsabilitzar-lo del gruix de l'edifici que avui coneixem, incoent-hi el disseny original i les seves solucions més italianes, altres no li atribueixen més que allò que el contracte especifica detalladament.³⁰

29. És Carme Batlle (Carme BATLLE, «Notes sobre l'aportació francesa a la demografia de la Seu d'Urgell (1150-1348)», *Urgellia*, vol. 4 [1981], p. 261-292) qui assegura que «durant el segle XII és gairebé impossible precisar la presència d'estrangers a la Seu», cosa que no significa, òbviament, que no n'hi hagués.

30. Puig i Cadafalch i els seus col·laboradors Falguera i Goday, fidels a les conclusions que ja hem exposat, pensen que Ramon «probablement havia començat l'obra nova que estava en part coberta» el 1175, i que la confiança que se li atorga aquell any per a acabar-la «suposa tractes i coneixences d'anys entre'l mestre y'l Capítol urgelità» (*op. cit.*, nota 2, p. 352). Això no s'adiu amb l'opinió de Junyent (Eduard JUNYENT, *Catalunya romànica*, vol. II: «L'arquitectura del segle XII», Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1976, p. 71-89, p. 74) per a qui les obres ja haurien començat el 1116, impossibilitant que fos una sola persona la que ompli l'arc de gairebé tot el segle que va durar la construcció. Aquest autor tendeix a veure Lambard i els seus ajudants com a continuadors d'una tasca iniciada feia anys i, fins a cert punt, correctors d'alguns problemes estructurals sorgits a mesura que el volum construït anava augmentant (ídem, p. 75). Yarza sembla, en un principi, proper a la cronologia de Junyent, amb un inici el 1116, però sense negar a Ramon Lambard —per a qui reclama la procedència llobarda— l'autoria d'una zona tan profundament italiana com la galeria alta exterior de l'absis principal, que hem de suposar que es considerava feta immediatament abans del 1175 (Joaquín YARZA, *Arte y arquitectura en España 500/1250* Madrid, Cátedra, 1979 [Manuales Arte Cátedra], p. 299). Però en una obra posterior (Joaquín YARZA, «La Edad Media», a *Historia del arte hispánico*, vol. II, 2a ed., Madrid, Alhambra, 1982, p. 183), el mateix autor renuncia al començament primerenc de l'edifici, tot preferint la idea segons la qual «la cantería de la Seo de Urgel debió ponerse en obra cuando el maestro Ramón Lambard, procedente del norte de Italia, suscribe contrato por siete años», cosa que —tenint en compte que, com tots els altres estudiosos, segons les dades històriques aportades per J. PUIG I CADAFALCH, *Santa Maria...*, p. 354, admet l'aturament de les tasques el 1195— duria a la conclusió que el vast edifici va ser bastit en només vint anys, període molt curt i no gaire probable, atenint-nos a la llarga duració que va suposar la construcció d'altres d'equiparables. Carbonell exposa les dades conegudes, admetent l'inici de les obres el 1116 i la italianitat del mestre conegut (v. Eduard CARBONELL I ESTELLER, *L'art romànic a Catalunya. Segle XII. I: De Sant Pere de Roda a Roda d'Isàvena*, Barcelona, Edicions 62, 1974, p. 61-62, il·lustr. 154-165; p. 61).

Pel que hem vist fins ara, els arguments que s'an emprat per a creure'l d'origen italià i llombard són, al nostre parer, força febles, en bona part perquè tampoc no hi ha cap dada que obligui a imaginar-lo com a responsable del disseny general d'un edifici en què intervé tardanament. De fet, i encara que poguéssim relativitzar un origen massa primerenc de les obres als inicis del segle i admetéssim una construcció ràpida des de mitjan centúria, no disposem de cap argument per a suposar la seva presència a l'obrador abans de la seva aparició documental, concentrada, recordem-ho, en el lapse de 1174-1177. No només ens manca la seva figuració anterior en les anotacions constructives —de fet inexistent fins al contracte del 1175— sinó que les notícies sobre l'administració de l'obra tampoc no ens mostren la singular concentració de responsabilitats que només tenen lloc sota la seva direcció. En qualsevol cas, tal i com ja vaig observar, en les parts efectivament dirigides per ell, les voltes, el cimbori i els campanars, l'element escultòric ha desaparegut gairebé del tot, cosa que també es pot emprar per a argumentar la distinció entre les parts a ell degudes de la resta on, precisament, la reiteració de l'element escultòric, amb emplaçaments variats i fins poc freqüents és un dels trets més característics de l'edifici.

La problemàtica filiació rossellonesa i els parentius amb Ripoll

Això ens du al tema de l'escultura de la Seu, que és en realitat el nostre punt de partida i el tema central del nostre interès, en el qual l'extensa reflexió sobre el mestre Lambard és només una marrada a la recerca de les dades objectives que ens manquen gairebé del tot. Tocant a les característiques d'aquesta escultura, deixarem ara de banda aspectes que són prou importants i específics de la Seu —com poden ser l'amplitud i l'originalitat dels seus usos, la seva imbricació amb l'arquitectura, les precisions sobre el seu enquadrament cronològic dins la segona meitat del segle XII...—, però sobre els quals no em cal ara afegir res al que ja vaig assenyalar en el seu moment, per tal de centrar-me en aquells problemes que sí vull desenvolupar i que, essencialment, giren entorn de la qüestió que dóna títol a aquest treball: el de la seva originalitat i el seu tradicionalisme. És a dir, la comprovació de quin és el grau de vinculació d'aquestes obres a una determinada tradició més o menys local i, a l'altre platet de la balança, fins a quin punt és possible remarcar la seva originalitat i el seu distanciament respecte d'aquesta tradició segons unes característiques diferencials i la possibilitat d'establir, quant a aquestes, unes relacions pròpies dins un marc més global. De fet, es tracta del tema essencial de la necessitat d'emmarcar un determinat fenomen artístic dins unes coordenades que permetin explicar-lo de manera no aïllada. En el nostre cas, es tracta de remarcar singularitats que ens obliguen a recórrer a un

marc internacional que expliqui aspectes que la tradició més propera no sembla poder explicar.

Òbviament, aquestes reiterades al·lusions a la tradició fan referència als obradors escultòrics rossellonesos, en l'òrbita dels quals l'escultura de la Seu, i en especial la del seu claustre, ha estat ubicada, a partir del parer establert per Marcel Durliat, en l'estudi sobre aquells, una opinió que ha estat reiterada per altres autors³¹ i que, al meu parer, és parcialment injusta. I això perquè, malgrat que la vinculació dels capitells del claustre als repertoris rossellonesos és un aspecte destacable i fins inqüestionable en certs punts, ens sembla insuficient per a caracteritzar globalment el conjunt urgellenc, tant des de la vessant iconogràfica com des de l'estilística.

D'aquesta manera, a l'hora d'abordar la qüestió de la gènesi d'aquesta escultura matisant el seu caràcter genèricament «rossellonès» haurem de recordar de primer la seva diversitat estilística, demostrable ni que només sigui per la capacitat per part de les obres urgellenques de crear un entorn propi, distint i personal. Així ho apuntava Joan Ainaud en remarcar el parentiu del claustre de la Seu amb els pocs vestigis del desaparegut de Sant Sadurní de Tavèrnoles, grup al qual encara es poden afegir, sembla, algunes peces prou barroeres procedents de Santa Maria de Tremp.³² Les peces més característiques d'aquesta resultant

31. Marcel DURLIAT, *La sculpture romane en Roussillon*, 5 vol., Perpinyà, 1949-1957, vol. III, p. 15-23. De fet, el caràcter rossellonès de tota l'escultura urgellenca era ja apuntat per J. GUDIOL I RICART, J. A. GAYA NUÑO, «Arquitectura y escultura románicas», *Ars Hispaniae*, vol. v, Madrid, 1948, p. 76, i seria recollit més tard per F.-P. VERRIÉ, *L'architecture [romànica]*, dins *L'art català*, dirigit per Joaquim Folch i Torres, vol. I, 1955-1957, p. 137-170, p. 164-165, i per E. CARBONELL, *L'art romànic a Catalunya. Segles XII/I*, Barcelona, 1974, p. 62. També Yarza és ferm defensor del rossellonisme de l'escultura urgellenca a Joaquín YARZA, *Arte y arquitectura en España 500/1250* Madrid, 1979 (Manuales de Arte Cátedra), p. 299, i a Joaquín YARZA, «La Edad Media», *Historia del arte hispánico*, vol. II, 2a ed., Madrid, Alhambra, 1982, p. 183. Dalmasés, i José i Pitarch (Núria DE DALMASES, Antoni JOSÉ I PITARCH, «Els inicis i l'art romànic. S. IX-XII», *Història de l'art català*, vol. I, Barcelona, 1986, p. 233) afegeixen al rossellonisme l'anomenat grup de Ripoll com a referent per a la Seu d'Urgell, seguint Xavier Barral (Xavier BARRAL I ALTET, «La sculpture à Ripoll au XIIè siècle», *Bulletin Monumental*, CXXXI [1973], p. 311-359), opinió que, en certa mesura, mirarem de recollir tot matisant-la.

32. Joan AINAUD, *Art romànic. Guia*, Barcelona, 1973, p. 123-124; Albert VIVES, «Les peces escultòriques del museu diocesà d'Urgell», *Urgellia*, vol. 2 (1979), p. 457-480, fig. 23-32, fig. 24, p. 468-469; també N. DE DALMASES, A. JOSÉ I PITARCH, *Els inicis...*, p. 233; també Teresa GONZÁLEZ, dins «Alt Urgell. Andorra» (*Catalunya romànica*, vol. VI), Barcelona, 1992, p. 127-130; la revisió més crítica i encertada del problema d'aquest conjunt de peces disperses és la que en fa Jordi CAMPS, «Capitells 1-6», dins «Museu d'Art de Girona. Tresor de la Catedral de Girona. Museu Diocesà d'Urgell. Museu Frederic Marés» (*Catalunya romànica*, vol. XXIII), Barcelona, 1988, p. 212-215, tema en el qual insisteixen Carme BERGÉS, Leonor BADIA, Celina LLARÀS i Lluïsa CARABASSA dins «El Pallars» (*Catalunya romànica*, vol. XV), Barcelona, 1993, p. 487-490; observem que el capitell.

formal són esculpides en granit local, material que sovint s'usa com a raó per a justificar els particulars resultats obtinguts en imitar la temàtica rossellonesa. El recurs a aquest material, ben diferent dels marbres rossellonesos, invalida la hipòtesi que siguin peces importades,³³ però àdhuc ens plantejem fins a quin punt és acceptable l'adjudicació de la seva realització als mateixos escultors que feien els tan particulars capitells rossellonesos amb els seus marbres locals. De la mateixa manera que obres tan distintes entre si, com els claustres de Ripoll o Sant Pere de Galligants, revelen una dependència graduable respecte de les obres rosselloneses, o semblantment a com aquestes responen al que havia tingut lloc a Tolosa de Llenguadoc unes dècades abans, el fet que el grup de la Seu sigui inexplicable sense alguns dels coneguts models del Rosselló no ha de significar una completa submissió i dependència, incapaç d'aportar res d'original. Ens sembla que, més enllà d'una observació òbvia i necessària, cal mirar d'aprofundir en l'originalitat de la formalització urgellenca, no una malformació aberrant en un material inadequat i indúctil³⁴ sinó una adaptació sovint prou sàvia a unes circumstàncies particulars que s'assumeixen per a produir obres estilísticament originals que, d'altra banda, usen nombrosos temes que no estem segurs que siguin localitzables entre els del limitat repertori rossellonès. També la seva disposició en la façana i les portes, i la iconografia que allí s'usa, elements tots ells que es fa difícil d'imputar exclusivament a les exigències dels arquitectes, són prou particulars com per a suggerir la necessitat d'encetar la recerca de models parcials i complementaris que expliquin una gènesi més complexa per a aquesta escultura, si no extraordinària, sí prou notable pel que fa a quantitat, unitat i importància de l'edifici que l'allotja.

Ja hem comentat que l'observació més repetida és la que veu en aquest repertori la prova dels orígens rossellonesos d'aquesta escultura. Però sense negar que, com veurem —la referència és evident en força casos—, a l'hora d'acotar les diferències caldrà confessar que en aquest claustre hi falten del tot, o

«perdut» de Tremp, el que les dues darreres autores han cercat inútilment a la nova església parroquial de la vila, es troba, com la seva parella, a la Seu d'Urgell, però no exposat al Museu, com correspondria, sinó dins la catedral, reutilitzat com a basament del sagrari dins una de les absidioles del costat de l'evangeli. No ens estendrem ara sobre aquest conjunt d'obres, unes pertanyents al mateix obrador catedralici i altres derivacions de segon ordre d'aquest; però sí recordarem la possibilitat de valorar dins aquesta òrbita urgellenca de l'escultura romànica un capitell de marbre blanc del Museu d'Art de Catalunya (J. AINAUD, *op. cit.*, p. 204 i 207, núm. inv. 24028) malgrat les seves diferències respecte de les peces de la Seu, que deriven bàsicament del canvi de dimensions i, sobretot, de material.

33. J. YARZA, *La Edad...*, p. 187.

34. A. J. PUIG I CADAVALCH, A. DE FALGUERA i J. GODAY, *op. cit.*, vol. III.1, p. 336 es parla de capitells d'«extraordinària rusticitat, degut, en part, a la duresa de la pedra» tot referint-se al claustre.

gairebé, elements tan característics dels cicles del Rosselló i de les seves derivacions, com ara les sirenes de doble cua de peix, els parells de figures amb un cap comú, els lleons o els grius rampants, les tiges i fulles enllaçades per la base, les cintes, les palmetes, les pinyes i encara algun altre tòpic, absències que obliguen a constatar la relativa singularitat de la Seu respecte d'aquests habituals termes de comparació. Tot i així, alguns capitells troben nítids paral·lels en aquest món genèricament «rossellonès», encara que de vegades calgui cercar els termes de comparació en algunes de les derivacions meridionals del nucli d'obres del Rosselló. Entre uns i altres focus, doncs, podem documentar a bastament temes com el dels ocells d'ales obertes,³⁵ el dels lleons monstruosos encarats a l'espectador des dels angles del capitell,³⁶ el dels homes simis ajupits frontalment,³⁷ el d'homes entrellaçats amb fulles,³⁸ el dels bustos humans emergint per damunt un primer nivell vegetal,³⁹ o el d'homes drets amb les mans dins la gola de testes monstruoses.⁴⁰ Mentre que els tres primers són ben coneguts en l'àmbit nord-pirinenc, amb bons exemples a Cuixà mateix,⁴¹ tant aquests com els tres restants són presents en l'única ala romànica del claustre de Ripoll, amb un nivell, doncs, notable i força significatiu de correspondència iconogràfica entre els dos conjunts.

El darrer dels temes esmentats és el primer dels de la sèrie en què bèsties i homes apareixen enfrontats, i ja a partir d'ell podem fer notar la necessitat de

35. Capitells 12, 17 i 50 del claustre de la Seu.

36. Capitell 15 de la Seu, amb els lleons separats per formes arborescents de tronc helicoidal, que remet directament a exemples del claustre de Cuixà (M. DURLIAT, *La sculpture romane*, vol. I, fig. 12 i 13 de la p. 33) i també a un capitell de Ripoll (Eduard JUNYENT, *El monestir romànic de Santa Maria de Ripoll*, Barcelona, 1975, p. 191).

37. Capitells 1, 13, 21, 24, 33, 45 i 49 de la Seu, encara que també apareixen ajupits un cert nombre de personatges d'altres capitells, com els 2, 7, 8, 23 i 28, en què els personatges tenen altres ocupacions a més de la d'aixerrancar-se. En trobem paral·lels tant a Cuixà i a Serrabona (M. DURLIAT, *La sculpture romane...*, vol. I, fig. 28 de la p. 57; Bonnie YOUNG, *A walk through the Cloisters*, Nova York, 1988, p. 46-52) com a Ripoll (E. JUNYENT, *El monestir romànic...*, p. 207).

38. Capitell 2 de la Seu, ben comparable al ripollès visible a E. JUNYENT, *El monestir romànic...*, p. 198 i 200.

39. Capitells 4, 19, 26 i 30 de la Seu, comparables en part a un de ripollès a E. JUNYENT, *El monestir romànic...*, p. 196.

40. La comparació entre les versions urgellenca i ripollesa del tema ja fou anotada per X. BARRAL, «La sculpture à Ripoll...», p. 350, fig. 9, 21 i 53; v. E. JUNYENT, *El monestir romànic...*, p. 180 i 212.

41. Veiem així com Cuixà se'ns apareix com un lloc especialment adequat per a cercar-hi models per al claustre urgellenc. De fet, potser en fou model també en altres sentits, atès que comparteixen la característica relativament singular de tractar-se de claustres de columnes sense aparellar, així com unes dimensions aproximades, si ens atenim als càlculs de Durliat per a reconstruir l'estat original del rossellonès a M. DURLIAT, *La sculpture romane...*, vol. I, p. 27-29.

cercar models distints dels vistos fins ara en relació a aquest grup d'escultures. Ja que si amb el capitell número 9 la correspondència amb Ripoll podria fer ociós l'esment d'un model més o menys remot del tema en un capitell de l'interior de Saint-Sever,⁴² no succeeix el mateix amb un altre grup de peces mancades de parents dins el tronc rosselloneso-ripollès.

El component hispanotolosà

Es fa aleshores obligat constatar aquest nou component forà, que sovint ens condueix, de vegades amb notable evidència, a obres del Camí de Sant Jaume, tant en la seva vessant tolosano-occitana com en la peninsular. El capitell 37 del claustre de la Seu ens mostra repetidament homes amb lleons que els mosseguen el cap. L'origen del tema, que a la Seu es repeteix en la porta del claustre, és a Tolosa, on una versió arcaica, amb dracs i figures ajupides, es repeteix a la tribuna de Sant Serní i a la porta dels Comtes. Podem esmentar-ne una versió a San Pedro de Loarre, però en aquest cas també en trobarem un exemple a la part novaiorquesa del claustre de Cuixà.⁴³ Quelcom de similar succeeix amb el tema de l'home devorat per la bèstia de cintura en amunt (capitell 8 de la Seu): si bé és considerat l'origen d'un tema tan característicament rossellonès —però significativament absent a la Seu— com és el del monstre amb potes sorgint de la seva boca,⁴⁴ la peça urgellenca, amb unes extremitats clarament humanes que no exclouen una part del tors de la figura, ajupida i

42. Jean CABANOT, *Les débuts de la sculpture romane dans le Sud-Ouest de la France*, Paris, 1987, p. 146-147, i Marcel DURLIAT, *La sculpture romane de la Route de Saint-Jacques. De Comques à Compostelle*, 1990, p. 181 i fig. 147; mentre que en les dues versions catalanes sembla com si les mans siguin devorades per la bèstia, a Saint-Sever l'home estira enfora la llengua de l'animal, en un gest que també fa el barbut d'un dels relleus de la tribuna de Serrabona.

43. Vegeu aquests darrers a B. YOUNG, *A walk through...*, fig. de les p. 47 i 50, així com les obres tolosanes a Marcel DURLIAT, *Haut-Languedoc Roman*, La-Pierre-qui-vire, 1978, pl. 13 i 18, i el comentari a *La sculpture romane de la route...*, p. 103. Segueix molt de vora l'esquema de Tolosa un capitell de Saint-Jean-Baptiste de Mazères (J. CABANOT, *Les débuts de la sculpture...*, fig. 233), i més rudimentàriament un de Saint Martin de Plaimpied (A. F. MEGREW, «A Church of Berry: The Abbey of St. Martin de Plaimpied», *Gesta*, vol. II (1968), p. 29-35, fig. 7 de la p. 33). Altres derivacions catalanes són a la portada de Sant Julià de Besalú i al claustre de Sant Sebastià dels Gorgs (v. Eduard JUNYENT, *Catalunya romànica*, vol. II: «L'arquitectura del segle XII», Abadia de Montserrat, 1976, p. 64; F. ESPAÑOL, «L'escultura», dins A. PLADEVALL, J.-A. ADELL, F. ESPAÑOL, *El monestir de Sant Sebastià dels Gorgs*, Barcelona, 1982 (Artstudi; 15), p. 185-230, p. 222), versions totes elles que no desdibuixen l'originalitat plàstica del capitell 37 de la Seu.

44. Thomas LYMAN, «Les origines énigmatiques du cloître de Saint-Michel de Cuixà», dins *Études roussillonaises offertes a Pierre Ponsich*, Perpinyà, 1987, p. 255-259, p. 258.

d'esquena, recorda amb molta més claredat un capitell de l'interior del temple llenguadocià de Sant Ponç de Tomeres.⁴⁵ En el cas del capitell número 35, on són les cames el que els lleons devoren a l'home, no coneixem equivalents catalans de la matèria, i ens hem de remetre a paral·lels poc clars que, en tot cas, no ens allunyen de l'àmbit occità i el nord peninsular.⁴⁶ Pel que fa al capitell 28, la referència que l'obra urgellenca fa a un tema de Santiago de Compostela ens sembla força més literal; així, és impossible no remarcar que l'home que sotmet el lleó cavalcant-lo frontalment i eixamplant-li les commissures de la boca reapareix amb notable exactitud en un capitell de l'interior del temple de Santiago de Compostela, per bé que anotem l'existència d'altres exemples menys exactes de la matèria a San Isidoro de León, a Jaca, a Loarre o a Uncastillo.⁴⁷ Entre els possibles casos catalans, el més interessant és el d'un dels capitells de la portada de Covet,⁴⁸ un conjunt al que haurem de tornar i que, de fet, no desdiu d'aquest ambient hispanotolosà que es dibuixa com alternativa vàlida a la mera via rossellonesa.

Alternativa a la qual hem de sumar, com a nous arguments, peces com un estrany capitell de l'interior del temple, un dels de la galeria oberta a la part alta del transepte nord, aquell que enclou en una de les seves cares —i presumiblement també en les tres restants, ocultes o malmeses— la representació d'un cavall amb el seu genet, amb el peu a l'estrep, una mà agafant la brida i l'altra alçada sostenint quelcom d'indexifrabable. Al marge de la seva singular iconografia, mancada de paral·lels clars, la figura del genet ens va suggerir com a idònia, potser

45. *Ibidem*. Subratlem l'extrema coincidència que respecte al capitell núm. 8 de la Seu demostra el núm. 6 de l'interior de l'església del monestir de Santa Maria de Gerri (v. Albert ROIG, dins «El Pallars» (*Catalunya romànica*, vol. xv), Barcelona, 1993, p. 208-210); de fet, sembla que el mateix claustre de Cuixà inclou una rudimentària versió del mateix tema (v. B. YOUNG, *A walk through...*, foto de la portada).

46. En un capitell de la cripta de Saint-Girons d'Hagetmau sengles lleons mosseguen les dues cames de dos homes que un tercer estira dels cabells (J. CABANOT, *Gascogne romane*, La-Pierre-qui-vire, 1978, fig. 39); a León una sola testa animal reté les quatre cames de dos figures que s'afarren a altres lleons (M. DURLIAT, *La sculpture romane de la route...*, fig. 392), mentre que a Agüero un descomunal cap monstruós reté una de les cames d'un belicós personatge armat (A. CANELLAS-LÓPEZ i A. SAN SILVESTRE, *Aragon...*, fig. 148). En la mateixa línia iconogràfica es troba un dels capitells-fris que sostenen l'arc toral més proper als peus del temple a l'interior de la catedral d'Urgell (v. P. BESERAN, p. 234).

47. Vegeu Uncastillo a Àngel CANELLAS-LÓPEZ i Àngel SAN SILVESTRE, *Aragon roman*, La-Pierre-qui-vire, 1971, fig. 148, i les altres quatre obres hispàniques esmentades a M. DURLIAT, *La sculpture romane de la route...*, fig. 391, 213, 278 i 339; el tema es vincula al que a la porta Miegerville de Sant Sadurní de Tolosa es pot veure als peus de sant Jaume i en un dels permòdols (id., fig. 429 i 433).

48. Vegeu J. YARZA LUACES, «Aproximació estilística i iconogràfica a la portada de Santa Maria de Covet», *Quaderns d'estudis Medievals*, núm. 9 (set. 1982), p. 535-556, p. 541, així com tota la seva proposta de vinculació tolosana de l'obra.

massa suggestionats per l'aspecte del mantell que dibuixa cercles concèntrics sobre el pit del cavaller, la comparació amb un capitell depositat del museu de la catedral de Jaca, que es podria fer extensiva als protagonistes d'altres episodis de l'escultura jaquesa o lleonesa.⁴⁹ En qualsevol cas, també ens permet al·ludir al món hispànic de manera menys qüestionable l'aspecte dels lleons amb llargues potes i urpes aferrades al collarí del capitell número 40 del claustre, una mena de lleons per als quals l'església de Galligants i la portada de Covet ens forneixen altres exemples catalans del tema que, en una versió més tosca, es retroba a la porta del claustre i en una de les peces erràtiques dipositades en aquest, i que podria procedir de la seva ala perduda.⁵⁰

Una iconografia veronesa i altres referències nord-italianes

Veiem, doncs, com del creuament de les fonts rosselloneses, sovint filtrades per Ripoll, amb un panorama més antic hispanotolosà, del qual el món rosellonès és al seu temps deutor, sorgeix allò essencial del repertori figuratiu de l'escultura de la Seu. D'aquesta manera, el notable pes italianitzant detectable en alguns trets de la seva arquitectura no sembla haver tingut cap incidència en l'estil i la temàtica de les parts esculpides. No podem, però, negligir una excepció a aquesta regla aparent. Ens l'ofereix el capitell número 7 del claustre, per al qual creiem possible indicar fonts ben distintes de les esmentades fins ara. En ell, figures ajupides molt semblants a les que al veí número 8 són devorades en la meitat superior, se'ns mostren ara amb el cos complet, amb el cap girat enfora i sempre d'esquena; en algun cas, la remarcada plasmació de les vèrtebres de l'espina dorsal podria dur al cap el capitell de Sant Ponç de Tomeres, a menys que optéssim

49. Vegeu M. DURLIAT, *Sculpture romane de la route...*, fig. 204. A la mateixa pàgina, trobem, a la fig. 202, un cap angular de galtes inflades que presenta similituds notables amb el del personatge millor conservat del capitell veí al dels homes a cavall (vegeu-los tots dos a BESERAN, p. 348). Pel que fa a la figura del genet amb el cap girat enrera, ens recorda, a manca d'equivalents literals —els cavallers són una temàtica estranya en aquest món figuratiu—, l'Ismael arquer del timpà de San Isidoro de León o, a la mateixa façana, la imatge de Capricorni (Serafín MORALES ALVAREZ, «Pour l'interprétation iconographique du portail de l'Agneau a Saint-Isidore de Leon: les signes du Zodiaque», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, núm. 8, 1977, p. 137-173, fig. 4-5 i 8).

50. Sobre Galligants, vegeu el meu text dins «El Gironès, La Selva, El Pla de l'Estany» (*Catalunya romànica*, vol. v), Barcelona, 1991, p. 156-161; per a Covet, vegeu J. YARZA, «Aproximació estilística...», p. 540 (també J. YARZA, dins «El Pallars» (*Catalunya romànica*, vol. xv), Barcelona, 1993, p. 381-390, p. 387-388). Respecte a la peça solta del claustre, Jordi Camps ja assenyala la seva versemblant pertinença al mateix conjunt urgellès a l'estudi sobre les peces del museu urgellès citat més amunt; és reproduït a «El Pallars» (*Catalunya romànica*, vol. xv), Barcelona, 1993, p. 488, en recordar-ne el seu poc versemblant origen trempolí.

per interpretar-la com una llarga trena caient espatlla avall. Amb els braços alçats branden branques estilitzades, excepte a la cara interior, on aferren uns caulicles acabats en espiral. Els llargs blens o tirabuixons de la cabellera semblen contradir la masculinitat que palesa el sexe tot just insinuat. Deixant clara, d'entrada, la diferència respecte als més tòpics ajupits frontals, simiescos o no, ni en l'escultura peninsular ni en la francesa no hem sabut trobar-hi equivalents, mentre que aquests han aparegut, amb un nivell de similitud que creiem prou significatiu, en l'àmbit italià i, en concret, en l'àrea septentrional relacionada amb l'activitat del mestre Niccolo.

La peça principal en què recolzar l'acarament és un dels grans capitells de l'interior de la basílica de San Zeno de Verona, on els quatre ajupits, d'esquena i majoritàriament nus, aferren, com a la Seu, branques plumiformes. No només coincideixen la postura, la col·locació als angles i els vegetals a les mans, sinó detalls més secundaris, com la manera de tombar el cap, la discreta forma de fer visibles els genitals, o la trena que hem vist simplificada a la Seu i que es mostra amb tot detall a Verona. El ressò local d'aquesta escultura és a San Zeno mateix, a la cripta del qual reapareix el tema de la nau estrafet en un estil prou barroer,⁵¹ mentre que el seu antecedent seria al portal dit del Zodíac de la Sacra di San Michele, una obra lligada, com les de San Zeno, al nom de Niccolo, però tinguda per més antiga.⁵² Al capitell que ens interessa d'aquest portal, les dues figures —una de les quals té el cap girat enfora mentre la resta del seu cos ens apareix d'esquena— s'estiren mútuament els cabells, una al·lusió a la discòrdia que confirma la inscripció de la vora superior i que s'adiu amb el capitell veí de Caïn i Abel. És problemàtic que es pugui estendre aquesta lectura a les restants obres del grup, ja que els manca el gest violent, visible, en canvi, al porxo de Sant'Eufèmia de Piacenza, un altre conjunt que depèn del mateix mestre.⁵³ En qualsevol cas, i al marge del tema de la relació i prelatió dins aquest conjunt d'obres italianes, el nostre problema resta en la dimensió que cal donar a aquesta sorprenent parentela d'un únic capitell urgellenc, sense que, en general, el context «niccolinià» —datat al segon quart

51. Entre altres llocs, es poden veure els capitells de la nau i la cripta de San Zeno a WART ARSLAN, *L'architettura romanica veronese*, Verona, 1939, lám. CIX/1 i CXXIV, i a A. C. QUINTAVALLE, *La cattedrale di Modena*, Mòdena, 1964-1965, vol. II, fig. 892 i 973-975. També en l'ampli «Atlante iconográfico» que constitueix el tercer volum de l'obra col·lectiva *Nicholaus e l'arte del suo tempo*, Ferrara, Corbo Editore, 1985, p. 281-282.

52. Pel que fa al de la Sacra di San Michele, vegeu el capitell de la porta del Zodíac a Christine VERZAR BORNSTEIN, «The Capitals of the Porch of Saint'Eufèmia in Piacenza: Interacting Schools of Romanesque Sculpture in Northern Italy», *Gesta*, XIII/1 (1974), p. 15-26, fig. 12; també a *Nicholaus e l'arte...*, III, p. 94-96.

53. C. VERZAR BORNSTEIN, «The Capitals of the Porch...»; Christine VERZAR BORNSTEIN, «Nicholaus's Sculptures in context», dins *Nicholaus e l'arte...*, vol. I, p. 331-373, p. 355.

del segle XII, però traspasant-ne còmodament ambdues fronteres— sembli poder aportar altres dades semblantment significatives respecte de l'escultura del conjunt català.

Perquè les restants comparacions possibles amb peces escultòriques d'aquest mateix ambient llombard —tan idoni en el tocant a l'arquitectura— són força més febles, tot i que no inexistents. Així, la dispersió d'elements esculpits per la façana de la catedral urgellenca s'adiu menys amb els usos catalans que amb certes pràctiques nord-italianes, malgrat que no existeixi un model absolut en el tocant als detalls d'arranjament. Ben singular és la cornisa-fris esculpida amb variada temàtica figurada que corre per sobre el portal i que, si bé és del tot insòlita dins el panorama català, tampoc no es repeteix de manera exacta en cap dels exemples italians que hem mirat de valorar. Frisos situats en emplaçaments equiparables a façanes umbres, com els de les catedrals de Foligno o de San Rufino d'Assís, són coberts només d'elements geomètrics o de repetitives seriacions d'animals. Quelcom de similar succeeix amb els d'obres toscanes com les catedrals de Pisa o Lucca i l'església de San Michele d'aquesta darrera ciutat, fonamentalment vegetals i, a més, massa tardanes. És interessant tenir en compte la façana de San Michele de Pavia, ja que, a més de retornar-nos a l'àmbit llombard, compta amb frisos on, tot i l'erosió general, és perceptible una temàtica variada i complexa; allí, però, s'ha perdut la coherència arquitectònica de l'element que, a més, s'ha multiplicat en un sentit divers.⁵⁴ Més difícil és trobar aquests gruixuts frisos esculpits en construccions hispàniques, on més aviat preval la cornisa sostinguda per modillons, lloc on es concentra l'escultura. En canvi, disposats corvadament en les arquivoltes —a Uncastillo i a Leyre— o distribuïts més inconnexament per la zona dels carcanyols —Sangüesa— sí hi trobem mons figuratius més afins al del fris de la Seu.⁵⁵

Quelcom de similar podem notar amb relació a la sèrie de permòdols que, de forma similar a com ho fan a l'exterior, on la seva presència és més corrent, se situen a la Seu sota la cornisa d'on arrenca la volta de la nau central; un ús comparable al que, en una organització molt diferent de l'espai, tenen les mènsules de variada temàtica de l'interior de San Michele de Pavia, situades sota les cornises que marquen l'inici del nivell alt amb tribunes.⁵⁶ Algunes d'aquestes peces

54. Adriano PRANDI *et al.*, *Ombrie romane*, La-Pierre-qui-vire, 1980, fig. 105, 134 i 136; Italo MORETTI i Renato STOPANI, *Toscane romane*, La-Pierre-qui-vire, 1982, fig. 2, 72-73 i 91-92; Sandro CHIERICI, *Lombardie romane*, La-Pierre-qui-vire, 1978, fig. 31—34.

55. A. CANELLAS-LÓPEZ i A. SAN VICENTE, *Aragon*, pl. 375, fig. 130-138; Luís-María de LOJENDIO, *Navarre romane*, La-Pierre-qui-vire, 1967, fig. 23, 35-36 i 53 i s.

56. S. CHIERICI, *Lombardie...*, fig. 37-38.

de la seu catalana són d'una gran qualitat, i no descartaríem que certs mascarons humans o amb braus i cabres es poguessin comparar a obres italianes. El mateix diríem de detalls com el caparró esfèric amb enormes orelles que, en el bocell exterior del portal principal, podria fer pensar en personatges semblantment marginals del pòrtic de Sant'Eufèmia de Piacenza o del *duomo* de Ferrara.⁵⁷ Altres obres d'àrea pirinenca més o menys vinculades a la catedral d'Urgell podrien mostrar altres símptomes d'aquests contactes amb una certa Itàlia,⁵⁸ la mateixa que serà tinguda en compte ja dins el segle XIII pel que fa a les seves coincidències amb determinats aspectes de l'escultura que es fa a Catalunya en centres, però, ben allunyats de l'Urgell.

Encara un darrer tema urgellenc permet parlar-ne matisadament en relació amb Itàlia. Hem vist repetides, en el nostre claustre, figures més o menys simiesques ajupides frontalment, i les hem esmentat com un dels aspectes que el vinculen més nítidament als repertoris rossellonesos. Sense desmentir aquesta asseveració, hi afegirem dos matisos. El primer és relatiu a la presència, entre els nostres personatges a la gatzoneta, d'un cert nombre de peces (números 24, 33 i 45) en què aquests no són figures nues sinó homes vestits amb túniques arromangades damunt els genolls, cosa que els diferencia tant dels exemples coneguts al Rosselló com dels ripollesos,⁵⁹ mentre que els apropa, malgrat les distàncies, a un cert nombre d'obres italianes —essencialment a Ferrara i Verona— pertanyents al cercle niccolonià que hem comentat —tant en capitells com en altres peces en què s'acusa la funció de cariàtide de la figuració⁶⁰— però també a òrbites distintes en una geografia afí, com l'escultura willigeliana del *duomo* de Mòdena.⁶¹ Ambdós mons figuratius ens

57. C. VERZAR BORNSTEIN, «The Capitals of the Porch...», p. 15-26, fig. 16-17; *Nicholaus e l'arte...*, III, p. 197.

58. Pensem en detalls com la curiosa sanefa dins l'absis de Covet (v. «El Pallars» [*Catalunya romànica*, vol. XV], Barcelona, 1993, p. 390), amb un segment format per una greca quadrangular que, si bé recupera genèricament dissenys de l'ornamentació pictòrica, mostra un trenat d'aspecte tèxtil que simplifica els sofisticats emmarcaments del fris zodiacal de la Sacra di San Michele (*Nicholaus e l'arte...*, III, p. 135-140). Allí mateix, la cabellera en ventall d'una sirena de doble cua (id., p. 99) podria ser la remota explicació d'un tipus de cap que es reitera en un seguit de mediocres capitells d'un grup de portades del Pallars Sobirà versemblantment sorgides d'un mateix obrador, com són les d'Isil, Alòs d'Isil i Isavarre («El Pallars...», p. 138, 144, 163).

59. Tot i el cinyell tèxtil, els personatges del ja esmentat capitell ripollès mostren urpes monstruoses, mentre que els homes vestits d'un altre capitell del mateix claustre pertanyen a una altra categoria en virtut del seu entortolligament vegetal. Vegeu més amunt les notes 37 i 38.

60. *Nicholaus e l'arte...*, III, p. 221 (capitell), i 158, 166, 176, 263, 266, i vol. II, p. 425-427.

61. Adriano PERONI, «Architettura e scultura: aggiornamenti», dins *Willigelmo e Lanfranco nell'Europa romanica* (Atti del Convegno, Mòdena, octubre 1985), Mòdena, 1989, p. 71-90, fig. 50 de la p. 77.

serveixen també com a punt de referència de la segona excepció que puntualment diferencia la Seu del món rossellonès: l'explícita exhibició del sexe masculí per part dels desvergonyits camaoberts. Així succeeix amb només un dels capitells urgellencs, el número 21, i amb obres dels *duomos* de Ferrara i Mòdena,⁶² molt més humanes i sofisticades, malgrat tot, que el groller i malcarat ésser del nostre conjunt claustral, ben allunyat estilísticament d'elles.

Dos estils en l'escultura del claustre

L'esment de l'estil del capitell 21 del claustre de la Seu permet introduir una altra qüestió important i poc remarcada amb relació a l'escultura urgellenca, aquella que s'interessa per establir distincions entre les peces del mateix conjunt. I això perquè, sense desmentir la unitat formal del conjunt, ens sembla possible i fins instructiu comprovar l'existència de dues modalitats estilístiques que podem contrastar clarament mitjançant les seves manifestacions més explícites o extremes, tot i que entre elles és possible graduar moments mixtes o ambigus que certifiquen la simultaneïtat i la permeabilitat del treball dels mestres responsables de les dues maneres. Així, no pretenem repartir el claustre entre dues responsabilitats radicalment diverses, sinó perfilar els components que, en grau variable, s'hi barregen, tot intercanviant trets i compartint experiències i mitjans d'adaptació plàstica a un material incòmode i poc dúctil, que no oculten, però, distincions estilístiques. Aquestes són especialment perceptibles quan oposem versions d'un mateix tema expressades en les dues modalitats contrastades.

Això és possible, precisament, mitjançant l'esmentat capitell d'ajupits, el número 21, fàcilment oposable als ajupits del número 13 en un contrast que es pot repetir també entre els números 4, i 26 i 30, tots tres consistents en figures humanes emergint rera un primer nivell vegetal. Els números 4 i 13 comparteixen una tendència semblant a les figures menudes de contorns flexibles i consistència tova, com les que podem veure també en els capitells 2, 9 i 11, on els petits personatges semblen cabre drets en el cos del capitell. Els seus caps petits tenen un posat tranquil i fins rialler, capteniment que, sumat a la seva menudesa i a l'amorosament de les seves formes, sovint turgents, explica que ens referim a aquesta modalitat qualificant-la d'amable i plàcida, fins i tot en alguns casos en què la temàtica és més aviat ferotge. Pensem en els monu-

62. *Nicholaus e l'arte...*, III, p. 64 pel que fa a Ferrara, i íd., vol. I en relació a una metopa de Mòdena; també *Willigelmo e Lanfranco...*, fig. 15, en relació amb un detall de les arquivoltes del portal major; v. també A. C. QUINTAVALLE, *La cattedrale di Modena*, Mòdena, 1964-1965, vol. II, fig. 140-142, 152.

mentals lleons del número 15, de formes arrodonides i gairebe inflades, ben distintes d'aquells més tibats dels números 35, 37 o 40. Un altre tret d'aquesta variable formal és la preocupació d'omplir tot el capitell amb els elements que hi són esculpits, procurant sempre d'ocultar al màxim el fons llis de la cistella mitjançant flexions i dilatacions de la decoració i de les figures. Àdhuc els números 7 i 8, amb figures més monumentals, s'adiuen a aquesta suavitat i amabilitat dominada per caligrafies ondulants. Potser no sigui casualitat que la majoria d'aquests capitells siguin a l'ala nord del claustre —aquella adossada a la nau i, versemblantment, construïda en primer lloc—, i tampoc que sigui en aquesta ala on són més freqüents els temes que depenen de manera més directa del repertori rosselloneso-ripollès, alhora que és allí on localitzem el nostre *unicum* filoitalià.

A l'altre platet de la balança, i distribuïdes ara per les ales oest i sud del claustre, hi col·locaríem un seguit d'obres que, tant pel contrast amb les anteriors com per les similituds entre elles, constitueixen un grup força coherent caracteritzable a partir d'aspectes oposables als de la blanesa i l'amabilitat esmentades. Ens referirem ara a figures grans, de vegades vistes de manera només parcial, i col·locades en actituds i gesticulacions encarcarades i seques, geometritzants fins i tot si ens fixem en els angles en què es disposen els seus membres i en la configuració tubular d'aquests i també dels torsos o dels blens de cabells paral·lels. Ben definitòria és la configuració dels rostres, amb fronts estrets, ulls petits de mirada fixa i llunyana, galtes llargues i boques amples, amb comissures caigudes i sécs laterals que els doten d'un característic posat amoïnats i antipàtic, que justifica que, enfront la placidesa de l'altre estil, ens referim de vegades a aquest qualificant-lo d'eixut o «dramàtic». Sense que entre els seus aclaparats protagonistes hi manquin exemples de caps d'aparença arrissada, els són més pròpies les cabelleres llises, amb blens més o menys llargs, compartits fins i tot per alguns lleons. La rigidesa dels seus posats els fa desentendre's, tot i el seu aspecte gros i gruixut, de l'ornamental interès per cobrir el cos del capitell, que en aquesta variable apareix amb una certa freqüència com una superfície llisa de fons, sense vegetacions complementàries ni caulicles caragolats en els angles. Deixant de banda peces més o menys ambigües,⁶³ allistem dins aquesta modalitat el simi ajupit amb què començàvem, el número 21, i dos ajupits més clarament humans (24 i 45), tres capitells amb figures emergint darrera de fulles (19, 26 i 30) i tres més dels que s'ocupen

63. Entre aquestes valoraríem els ajupits del capitell 33, amb unes cares ben singulars, tot i el cos més menut i les espirals, els simis ajupits del núm. 49, i potser els grius del núm. 6, a més dels múscs del núm. 23, una peça singular per altres motius.

d'enfrontaments entre homes i lleons (28, 35 i 37), a més de l'extraordinari número 40, amb lleons sols.

En general, els capitells amb temàtica exclusivament vegetal són més difícils de valorar amb els criteris que hem emprat. Però ens interessa remarcar-ne un grup per la presència en ells d'un tret que els vincula a un dels figurats i que, de retruc, ens pot servir de fil conductor per a relacionar tot el conjunt amb l'escultura d'altres centres. Pensem en els capolls que en el número 30 culminen el rengle de fulles i són aferrats pels bustos humans que són rere d'aquest, un element poc freqüent que al claustre és també als capitells 18, 29, 41, 46, 47 i 48. Tot i que la seva col·locació va variant, els anomenem sempre capolls, ja que s'organitzen al final d'una tija —en els 18 i 46 esdevinguda espiral terminal d'una fulla major— que es migparteix en dues fulletes o pètals de dins les quals surt una tercera, que es pot interpretar com a botó d'una flor mig tancada. Trifoli o capoll, el retrobem en la variant en què sorgeix lateralment de la boca d'un cap animal o humà —la del número 41— com a mínim dos cops en l'escultura de l'interior de la catedral: en un dels capitells adossats dins l'absidiola axial del presbiteri, idèntic al 41, i en un capitell raconer adossat a un dels pilars, abocat a la nau de l'epístola i visible des de la tribuna de l'orgue.

L'escultura de la Seu i el mestre de Covet

Tant o més significativa, però, és la seva aparició, unida a d'altres similituds, en tres altres monuments: les portades de les esglésies de Sant Sebastià dels Gorgs, Sant Martí Sarroca i Santa Maria de Covet. A Sant Sebastià, els capolls, enllaçats fent sanefa, ressegueixen tant el semicercle del timpà, ocupat per una *Maiestas* i dos àngels, com les impostes que recullen les arquivoltes, en una versió força grollera però clarament coincident.⁶⁴ A Sant Martí Sarroca, un conjunt estilísticament més coherent, el tema reapareix puntualment, però de forma literal respecte de la Seu: al capitell més interior del costat dret, apareix sobre la voluta angular un cap d'animal amb el ja esmentat vòmit floral. Inte-

64. F. ESPAÑOL, «L'escultura», dins A. PLADEVALL, J.-A. ADELL, F. ESPAÑOL, *El monestir de Sant Sebastià dels Gorgs*, Barcelona, 1982 (Artestudi; 15) p. 185-230, p. 214-215; al mateix Sant Sebastià podem esmentar la presència al claustre —a més de boles en l'abocellament dels arcs— d'un capitell amb «monstres gastrocefals», un tema conegut que, però, en la seva adequació al format del capitell coincideix força amb el núm. 37 del claustre urgellenc; un altre del capitells del monestir, amb un conegut tema de grius afrontats, ens sembla especialment proper al capitell «perdut» de Tremp, ara a la Seu. Vegeu també el nou estudi de Francesca ESPAÑOL dins «El Penedès. L'Anoia» (*Catalunya romànica*, vol. XIX), Barcelona, 1992, p. 87-92.

ressa, però, fixar-se també en el cos del capitell, recobert amb un sistema de fulles pinnades que al claustre de la Seu és als capitells 39, 46 i 48 i que, allà mateix, a la porta de comunicació amb el temple, és en una versió que vulgaritza l'esquema de Sant Martí, inclòs el cap humà col·locat a la convergència dels caulicles.⁶⁵ El tercer conjunt, el de Covet, inclou també aquest tipus de capitell, així com la decoració amb capolls, novament convertida en sanefa que recorre tota la imposta del costat esquerre del portal.⁶⁶ En certa mesura, Covet esdevé l'inevitable punt de referència per a totes aquestes escultures, ja que inclou nous punts de referència respecte de Sarroca i, el que ens interessa especialment a nosaltres, respecte de la Seu.

Perquè Covet comparteix amb la Seu altres trets, coincidències que ja Junyent va observar de forma genèrica —tot al·legant, per a recolzar-les, l'existència d'un Ramon de Covet, operari de l'obra catedralícia el 1192⁶⁷— i que Yarza va perfilar més, però limitant-les a aspectes puntuals, fonamentalment el dels caps humans o animals que en alguns indrets substitueixen les repetides sèries de boles.⁶⁸ De fet, àdhuc en el terreny de la configuració arquitectònica, Joan-Albert Adell planteja coincidències tipològiques entre Covet i la Seu.⁶⁹ Tot i que ben coneguts, potser no s'ha insistit prou en la similitud de la situació, en els carcanols de les seves portades principals, de les figures dels lleons estesos sobre figures humanes. Ja Sanz i Barrera va remarcar la coincidència en l'organització externa de la darrera arquivolta, malgrat que no sembla gaire clar que la de la Seu hagués tingut mai relleus esculpits com els que hi ha a Covet.⁷⁰

65. Per l'escultura de Sant Martí, a més de Pere CUESTA, *L'església romànica de Sant Martí Sarroca*, Barcelona, Artestudi, 1976, p. 130-143, vegeu l'estudi de Francesca ESPAÑOL dins «El Penedès. L'Anoia (*Catalunya romànica*, vol. XIX), Barcelona, 1992, p. 175-180.

66. J. YARZA, «Aproximació estilística...», fig. 540-541 i p. 537, on l'autor comenta el tema, per al qual indica ja com a únic paral·lel detectat fins aleshores el de Sant Sebastià dels Gorgs, així com la seva correspondència amb un tret tolosà; vegeu també *Catalunya romànica*, vol. xv, fig. de la p. 387.

67. E. JUNYENT, *L'arquitectura del segle...*, p. 78; no és clar en què devia pensar Mn. Junyent en al·ludir a «certa fórmula semblant emprada en els capitells» de Covet i la Seu, però és possible que al·ludís a les peces cobertes amb el que nosaltres designem fulles pinnades.

68. J. YARZA, «Aproximació estilística...», p. 538.

69. Vegeu els seus comentaris dins «El Pallars» (*Catalunya romànica*, vol. xv), Barcelona, 1993, p. 379-381.

70. Tot i així, Pasqual Sanz i Barrera va voler veure en les taques més clares que apareixen sobre aquest arc el vestigi de figuracions prominents ja aleshores eliminades que li permetien establir la comparació amb Covet, que ell mateix ampliava sobre la base dels lleons damunt l'arc, de la presència de la rosassa (a Covet a la façana, sobre l'absis a la Seu), i dels capitells del claustre «que solo se diferencian por el material» (Pascual SANZ I BARRERA, *Monografía y restauración de la Catedral de la Seo de Urgel*, Barcelona, 1906, p. 44, nota 1); comparació significativa pel fet que nosaltres la reprenem sobre la base d'arguments no sempre coincidents. Respecte de les taques blanquinoses damunt el dovel·lat, efectivament corresponen a l'existència d'algun element volumètric eliminat, com ho proven

Tornant a l'interior del clautre, Covet esdevé un paral·lel inevitable no només pels esmentats aspectes vegetals —capolls, fulles pinnades— sinó també pels tipus de lleons amb cames esteses, que permeten vincular-los directament a un dels de la portada pallaresa, tant el ja esmentat capitell 40 com un altre dels més petits de la porta de comunicació amb l'església. L'origen tolosà que Yarza perfila per a uns i altres motius, perfectament versemblants a partir de demostracions que no cal ara repetir, reverteix a la Seu en un nou reclam sobre el centre llenguadocià, que veiem erigir-se per més d'un motiu en obligat antecedent dels escultors actius a la catedral d'Urgell. Covet, esdevingut referent historiogràfic clau en la demostració d'aquesta influència dels primers tallers tolosans en l'escultura catalana, ha anat veient com se sumaven a aquestes coordinades artístiques altres conjunts, de vegades interrelacionats de forma necessària;⁷¹ i és en aquesta conjuntura on creiem necessari remarcar el paper de l'empresa urgellenca, més complexa en tant que més vasta i menys homogènia que les altres obres esmentades.

Tot i així, si més no des del punt de vista formal, Covet es manté com a paràmetre singular amb què mesurar l'allunyament de certes escultures de la Seu d'altres orientacions més divulgades. D'aquesta manera creiem necessari insistir en el fet que tampoc les figures humanes dels capitells de Covet, així com les de la resta de la portada —encara que la diferència de marc i de pressupòsit provoca imatges de comparació més incòmoda— no són tan distintes de les del conjunt urgellenc com per a impedir que es pugui parlar d'unitat d'estil, si ens atenim a les parts del clautre que hem remarcat com a més dures, severes i dramàtiques. L'obra de Covet, on aquestes característiques es presenten de manera més radical, amb aspors que ja no són a la Seu, podria representar un estadi de l'estil previ a la seva reaparició al clautre. L'oposició d'aquest estil a aquell més dolç,

algunes fotografies anteriors a l'escrit de Sanz; però la distribució d'aquests «bonys», que de vegades cavalquen damunt dues dovelles, impedeix considerar-los la prova de relleus originals en aquest emplaçament i, fossin el que fossin, hem de considerar-los afegits espuris col·locats en un moment indeterminat damunt l'estereotomia romànica.

71. Amb els primers obradors tolosans vaig relacionar també l'escultura de l'interior de Sant Pere de Galligants, a Girona, en l'estudi inclòs dins «El Gironès. La Selva. El Pla de l'Estany» (*Catalunya romànica*, vol. v), Barcelona, 1991, p. 156-161, així com a Pere BESERAN I RAMON, «Alguns capitells de Sant Pere de Galligants i el Mestre de Cabestany», *Estudi General*, n. 10, 1990 (1991), p. 17-44, malgrat que la vinculació occitana d'aquesta obra és independent del panorama pirinenc que ara ens interessa; respecte d'aquest, ja vaig apuntar la importància de la relació entre Covet i la Seu a *Catalunya romànica*, vol. vi (Barcelona, 1992), tenint en compte ja el paper de Sant Sebastià dels Gorgs; simultàniament Francesca Español s'ocupava del mateix panorama en els seus estudis sobre aquest darrer edifici i sobre Sant Martí Sarroca en el volum XIX, aparegut el mateix any 1992, en els quals esmenta altres centres, entre ells la Seu d'Urgell.

suau i bigarrat —en part, més rossellonès o, millor, ripollès— fa més visibles les coincidències del primer amb el de la portada pallaresa, fins a fer plausible la seva autoria per part d'un hipotètic «mestre de Covet». L'al·lusió a autories personals en aquesta època són sempre problemàtiques, i ens manquen elements de judici per a decidir si les diferències formals responen o no a canvis en l'autoria immediata de les obres, de tal manera que la nostra introducció del «mestre» és només un recurs que ens permet insistir en un joc de correspondències que sembla ultrapassar la mera influència. No pretenem, doncs, ocultar les diferències que es poden assenyalar entre ambdós conjunts,⁷² però no crec que siguin més determinants que les seves similituds a l'hora de judicar sobre la comunitat d'autoria o, si més no, de taller.

Per acabar amb un ràpida revisió per les múltiples fonts que hem mirat de rastrejar en l'estil i la iconografia del claustre de la Seu d'Urgell, caldrà destacar la importància que hi prenen les experiències escultòriques del seguit d'obres hispanotolosanes lligades al camí de Sant Jaume, assumides a un nivell que exclou el filtre rossellonès com a única pauta de coneixement. Les maneres de Covet hi són, a més, amb gran netedat, i, atès el tolosanisme descrit per aquesta obra, no es pot excloure que sigui un presumible «mestre de Covet» el responsable de la incorporació d'aquest ambient a l'obrador, on no manquen tampoc els evidents «rossellonessismes» que la crítica no ha deixat de remarcar i que nosaltres hem mirat de reconduir i matisar, insistint en Ripoll com a paral·lel preferent en el camp iconogràfic, encara que sigui més problemàtic acceptar-lo com a font estilística.⁷³ La puntual aportació aparentment italo-septentrional hauria pogut ser un préstec per part dels arquitectes dedicats a empeltar a Catalunya una catedral llombarda. Delimitar el moment de coincidència entre aquests mestres i l'obra del claustre ens retorna als problemes cronològics ja entrevistos. Ara, però, un cop observat que repetida-

72. En la seva nòmina caldrà apuntar el tractament més cantellut i dur de l'escultura de Covet, o la presència en ella d'una plasmació molt tolosana dels plecs de la roba, absent a la Seu; però per a totes aquestes diferències i per a alguna altra és possible al·legar contingències com les d'un tipus diferent de pedra, un programa iconogràfic diferent i uns marcs poc comparables; més difícil és justificar l'absència a la catedral de les característiques orelles quasi triangulars de la majoria dels caps de Covet, un tret que no manca en un capitell de Valldoreix estudiat per Jordi Camps i reproduït a *Catalunya romànica*, vol. XVIII, p. 200, i recentment adjudicat al mateix mestre de Covet per Francesca Español (*Catalunya romànica*, vol. XIX, p. 90 i nota 14).

73. L'excepció serien els quatre capitells de la porta interior que comunica el braç nord del transsepte amb la capella ubicada a la base del campanar immediat; tot i que malmesos i recoberts per una capa de calç, són prou evidents les seves correspondències amb els capitells de l'ala romànica del claustre de Ripoll, cosa que en fa peces singulars i fins sorprenents —i alhora ben instructives, pel contrast que demostren respecte de la resta— dins el conjunt de l'escultura de la Seu.

ment ens hem hagut de referir a obres, o anteriors al 1150, o contemporànies a mitjan segle, potser podríem envellir una mica l'inici de la construcció del claustre, situant-lo a l'entorn del 1170, moment que empalma amb el que Yarza proposa per a Covet,⁷⁴ i en què no consta encara documentalment l'actuació de Ramon Lambard.

74. J. YARZA, «Aproximació estilística...», p. 551, i p. 538 respecte a la prioritat cronològica de Covet respecte de la Seu.