

EL RESSÒ DE RIEUX A LES CATEDRALS CATALANES

FRANCESCA ESPAÑOL BERTRAN

Vers 1334, i de la mà d'un taller actiu a Tolosa de Llenguadoc, s'originà una formulació escultòrica força particular, el ressò de la qual es féu sentir a la França meridional, des de l'Atlàntic a la Mediterrània, fins a la darrera del segle XIV. El primer projecte d'envergadura que es deu a aquests artífexs i del qual es fa dependre l'escola posterior, són les escultures de la desapareguda capella del bisbe de Rieux Jean Tissendier, dels franciscans, bastida vers 1334-1344. Es tracta d'un seguit d'apòstols, sants i una anunciació de mida major que el natural, i la figura de Jean Tissendier en dues versions: com a donant de la capella i en positura jacent, ja que la fundació fou lloc de sepultura del prelat i la darrera presidia la seva tomba. Tot plegat està repartit avui en dia entre el Museu dels Agustins tolosà i el Museu Bonnat de Baiona.¹ Les realitzacions vinculades a aquest taller i a l'escola escultòrica que se'n deriva són nombroses.²

1. B. MUNDT, «Der Zyklus des Chapelle de Rieux und seine Kunstlerische Nachfolge», *Jahrbuch Berliner Museum*, 9 (1967), p. 26-80. Existeixen també treballs més puntuals que anirem presentant en el seu moment.

2. Destaquen, pel seu nombre, les imatges de la Mare de Déu que han estat estudiades en diversos treballs de caire monogràfic, també els sepulcres i, ultra això, l'escultura arquitectònica, capítol dins el qual sobresurten les claus de volta. Vegeu M. PRIN, «La sculpture à Toulouse à la fin du XIIIe. siècle at au début du XIVe. siècle», a *Actes du 96e congrés national des Sociétés savantes, (Toulouse 1971)*, vol. 2, París, 1976, p. 175-188; M. PRADALIER-SCHLUMBERGER, «Le tombeau du cardinal Pierre de la Jugie à Narbonne» a *Narbonne. Archéologie et histoire. Actes du XLVe. congrés de la Fédération historique du Languedoc méditerranéen et du Roussillon*, vol. II, Narbona, 1973, p. 271-288; «Le tombeau des chairs du roi Philippe le Hardi à Narbonne», a *Actes du 96e congrés national des Sociétés...*, p. 225-238; M. CARBONELL-LAMOTHE, Y. PRADALIER-SCHLUMBERGER, «La chapelle de Casti-

Tradicionalment, però, d'aquest ampli radi d'acció on s'atesta la circulació d'artistes d'aquesta filiació se n'havien exclòs els territoris peninsulars contigus als Pirineus. No s'havia fet cap recerca en aquest sentit a Catalunya, l'Aragó o Navarra i, en conseqüència, no s'havia pogut constatar la possible penetració d'aquest específic llenguatge escultòric. Darrerament, això s'ha dut a terme i pot afirmar-se que el ressò de Rieux s'atesta també des de la Mediterrània fins a Navarra en aquesta altra vessant pirinenca.³ Pel que fa a Catalunya, fa uns anys començarem a presentar-ne proves inequívocues. L'obra de l'escultor manresà Berenguer Ferrer, actiu a mitjan segle XIV a la Catalunya central, ho atesta,⁴ les realitzacions del mestre de Carcassona Joan Avesta a la catedral de Girona vers 1380 també,⁵ i ho fan, així mateix, un seguit d'escultures disperses (algunes d'elles de gran qualitat) repartides per diversos indrets de Catalunya. El que ara volem mostrar, aprofitant l'avinentsa d'aquest col·loqui, són aquestes darreres obres, que en algun cas ja hem vinculat anteriorment a l'escola escultòrica esmentada, i entre les quals n'hi ha algunes que es conserven a les catedrals catalanes.

llon à la cathédrale de Saint Bertrand de Comminges» (*Actes du XXXVe. congrès d'études. Fédération des Sociétés académiques et savantes Languedoc-Pyrénées-Gascogne*), *Revue de Comminges*, XCIII (1980), p. 671-690. A propòsit del tipus de marededéu meridional: J. BOUSQUET, «Réflexions sur l'iconographie de la Vierge dans la sculpture méridionale au XIVe siècle. La Vierge aux colombes de Montpezat de Quercy et Notre-Dame des Emberges à Rodez», *Procès-verbaux des séances de la Société des lettres, sciences et arts de l'Aveyron*, XXXVII (1954-1958), p. 225-242; M. MERAS, «La Vierge aux colombes de Montpezat et la sculpture toulousaine», *Revue des Arts*, 2 (1959), p. 57-60; «Deux Vierges à l'Enfant languedociennes. Contribution à l'étude de la sculpture gothique méridionale», *Gazette des Beaux Arts*, 67 (1966), p. 241-244. B. MUNDT, *Der Zyklus des Chapelle de Rieux...*, p. 66-77; J. BOUSQUET, «Le problème de l'originalité de l'école de sculpture languedocienne à la fin de l'époque gothique», *L'Information d'Histoire de l'Art*, 5 (1968), particularment p. 210-313; M. HENG, «Autour de l'atelier de Rieux: un groupe de Vierges à l'Enfant du XIVe. siècle», a *Actes du 96e congrès national des Sociétés...*, p. 103-114. V. també els treballs citats a la nota 21.

3. Es el que s'esdevé amb els testimonis d'aquesta penetració a la catedral de Pamplona de la qual por ser arquetípica la Puerta del Perdón (Cf. F. ESPAÑOL, *El arte gótico I*, Madrid, 1989, p. 82; J. YARZA, *El Arte gótico II*, Madrid, 1989, p. 64. Anàlisi més extensa a: C. MARTÍNEZ ÀLAVA, «Escultura», dins *La catedral de Pamplona 1394-1994*, vol. I, Pamplona, 1994, p. 307 i s.

4. F. ESPAÑOL, *La escultura gótica funeraria en Cataluña (siglo XIV)*, vol. II, Universitat de Barcelona, 1987; F. ESPAÑOL, «El escultor trecentista Berenguer Ferrer: un eslabón más en la penetración del arte meridional francés en Cataluña», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, II (1990), p. 75-96.

5. F. ESPAÑOL, *La escultura gótica...*, vol. II, p. 526 i s.; F. ESPAÑOL, «Joan Avesta, sculpteur de Carcassonne. L'influence de l'atelier de Rieux sur la Catalogne», *Bulletin Monumental*, 151-II (1993), p. 383-403.

El sant Pere del Museu Metropolità de Nova York

El Museu nord-americà posseeix d'ençà de l'any 1927,⁶ provinent de l'antiga col·lecció del Conde de las Almenas,⁷ una notable escultura de fusta d'un sant Pere, considerada tradicionalment d'origen català⁸ (fig. 1). A l'interès de la pròpia peça, ja que es tracta d'una realització que, malgrat les seves notables dimensions (dos metres d'alçada), és de gran qualitat, s'afegeix el de la inscripció que figura en el sòcol (fig. 2). Tot i que s'han avançat dues lectures alternatives del text, la darrera de les quals sembla la més satisfactòria, la seva irregular conservació no ha permès, fins ara, considerar-ne cap d'elles com a definitiva en el camí de desxifrar-ne el promotor i l'origen. De les propostes, la primera es deu a Mildred i Arthur Byne i a James Rorimer, respectivament,⁹ l'altra, publicada per Marcel Durliat, a Joan Ainaud. Aquesta darrera diu el següent: [...] ON PERE VIQUARI DE SANT PERE FEU FER ESTES HIMAGES [...] DE PERPEYA NOS FEU.¹⁰ A pesar que, pel seu desenvolupament, és innegable que el text revela el promotor de l'obra, i que, si s'hagués resolt aquest tema, els historiadors haurien pogut abordar amb altres expectatives el de la procedència de l'escultura, no ha estat així. Aclarir aquests extrems també podria haver ajudat a situar-la en el context artístic escaient, però aquest camí tampoc s'ha revelat vàlid, com es constata quan l'escultura pot restituir-se finalment al moment i lloc precisos d'on sorgí.¹¹ Un antic document fotogràfic ha estat la via que ho ha permès (fig. 3).

Es tracta d'una fotografia de la peça que deu datar dels primers anys del nostre segle, al revers de la qual se n'indica la localització: «Seu d'Urgell. Església parroquial de Sant Ot». Indubtablement, aquesta simple anotació obre molts camins. Aquesta església de Sant Ot no és altra que la catedral que, a més,

6. Metropolitan Museum, Rogers Fund., 1927 (27.18.2)

7. Figura en el catàleg de la venda d'aquesta col·lecció, i s'hi transcriu fins i tot, malgrat que incorrectament, la inscripció que hi figura al sòcol: JO P. JOHAN (o JOVANY) DE SANT P. FIU FER ESTES HIMATJES II (M. STAPLEY BYNE, A. BYNE, *Conde de las Almenas. Important Mediaeval and Early Renaissance Works of Art from Spain*, Nova York, 1927, p. 213-214. Sobre la intervenció dels Byne en l'elaboració del catàleg, vegeu també les notes 32 i 33 *infra*).

8. J. J. RORIMER, «A Monumental catalan wood statue of the fourteenth century», *Metropolitan Museum Studies*, III (1930) p. 100-113; A. DURAN I SANPERE, J. AINAUD DE LASARTE, *Escultura gòtica*, Madrid, 1956 (*Ars Hispaniae*; VIII), p. 198; M. DURLIAT, *L'Art en el Regne de Mallorca*, Mallorca, 1964, p. 243-244 (fig. XXXA).

9. Vegeu les notes 8 i 10.

10. Atribueix aquesta transcripció a Ainaud en tractar l'escultura que analitzem: M. DURLIAT, *L'Art en el Regne...*, p. 244.

11. El monestir premostratenc de Bellpuig de les Avellanés ha estat acceptat en general per tots aquells que s'hi han referit com a origen probable o segur de la peça.

tingué annexada la parròquia de Sant Pere d'ençà d'època romànica, la qual en època baixmedieval era regida per un vicari. Subratllem aquest fet ja que té especial significació a l'hora d'interpretar la inscripció de l'escultura, atès que fa semblant el seu origen urgellenc. L'edifici, romànic, d'una sola nau amb transsepte i triple absis a la capçalera, encara es conserva contigu a la galeria sud del claustre, tot i que actualment es coneix sota l'advocació de sant Miquel¹² (fig. 4). Recordem que la parròquia d'aquest títol que existia dins la vila fou cedida el 1364 als dominics, ja que aquests, a causa de les guerres, es veieren obligats a abandonar el seu convent situat extramurs. Quan això s'esdevingué, la parròquia de Sant Miquel es traslladà al si de l'església de Sant Pere, immediata a la catedral, i des d'aleshores es mantingué la doble advocació.

De moment, i en el més pur terreny de la hipòtesi, podem acceptar que la capella dedicada a l'apòstol des del segle XI es podria haver adaptat als nous usos estètics en època gòtica i, en conseqüència, s'hauria pogut confeccionar aleshores una imatge de les característiques que té la que analitzem. Com veurem, a l'església de Sant Pere s'atesten reformes que coincideixen amb la datació de la peça analitzada. Fins i tot podem sospitar les raons que podrien haver-la marginat poc després. A començaments del segle XV s'incorporà un gran retaule pictòric que es mantingué *in situ* fins al nostre segle, en el qual es contemplava la doble advocació de l'edifici: sant Miquel i sant Pere. Aquesta obra, contractada pel pintor Jaume Cirera abans de 1433, es conserva avui en dia repartida entre el Museu d'Art de Catalunya, el Museo San Carlos de Mèxic i diverses col·leccions privades.¹³ Atesa

12. J. PUIG I CADAFALECH, P. PUJOL, *Santa Maria de la Seu d'Urgell*, Barcelona, 1918, p. 22-27. També J. PUJOL I TUBAU, «La comarca de l'Urgellet», dins *Album Maravella*, Barcelona, 1929, treball recollit a: J. PUJOL I TUBAU, *Obra Completa*, Vall d'Andorra, 1984, p. 452. Des d'ara, les recerques de Mn. J. Pujol les citarem a partir d'aquesta recopilació recent fent constar, però, la data originària de publicació del treball. També: Íd., «La muralla medieval de la Ciutat» (1934), *Obra Completa*, p. 566-567. Sobre el mateix: B. MARQUÈS, «Guillem Arnau i Patau bisbe d'Urgell (1362-1365)», *Urgellia*, v (1982) p. 289.

13. Es tractava d'un gran retaule integrat per un total de 22 taules, l'obra del qual es pactà per un total de 130 florins. Restà *in situ* fins l'any de la seva venda (1905) (Cf. J. PUIG I CADAFALECH, P. PUJOL, *Santa Maria de la Seu d'Urgell...*, p. 22, nota 1: «El retaule del segle XV que existí a l'església de Sant Pere estava dedicat a Sant Miquel i a Sant Pere. Fou venut en l'any 1905. Una part ha estat adquirida pel Museu de Barcelona»). També J. PIJOAN, «Sant Miquel de la Seo», dins *Les Pintures Murals romàniques II*, Barcelona, 1910, p. 22: «De l'iglesia de Sant Miquel fa tres anys qu'es van vendre l'altar gòtic hermosíssim que feya d'altar major. Una part d'aquest, la més excelent va esser comprada pel Museu de Barcelona: al mig del retaule hi havia dues imatges grandioses del Sants y, tot al voltant repartides, les escenes de les llegendes de Sant Miquel y Sant Pere». Sobre les dades documentals i particularitats del retaule: J. M. MADURELL I MARIMON, *El Arte en la Comarca Alta de Urgel*, Barcelona, 1946, p. 192-195, apèndix 16, p. 270-271. Sobre l'organització originària de l'obra: J. GUDIOL, S. ALCOLEA I BLANCH, *Pintura gòtica catalana*, Barcelona, 1986, p. 136, fig. 694.

la seva datació, és probable que l'arribada d'aquest retaule modifiqués l'escenari presbiteral anterior. L'escultura de sant Pere que analitzem es pogué desplaçar aleshores a un espai secundari de l'església on romangué fins als anys inicials del segle XX, moment en el qual es vengué.

Aparentment, tot aquest periple sembla quedar confirmat per la inscripció. La lectura proposada per Ainaud hi encaixa plenament. Fins és possible suggerir una identificació a propòsit d'aquest enigmàtic «*Pere vicari de Sant Pere*». L'any 1348 dictà el seu testament un eclesiàstic anomenat Bernat Pere que es reconeix capellà de l'església de Sant Pere.¹⁴ És el mateix personatge que documentem uns tretze anys abans, aquest cop com a vicari de Sant Pere.¹⁵ Indubtablement, la correspondència de nom i dignitat no pot ser casual. Però hi ha encara altres dades que cal prendre en consideració. És el cas de la referència que es fa en el testament a unes obres a realitzar dins l'església de Sant Pere. Es tracta d'un projecte molt notable que implicava pintar: «*istorie festivitatum Omnium Sanctorum et Pentecostes, et efigies martirum, confessorum et virginum, et qualiter animum fidelium morantur in paradiso, intuentes faciem Salvatoris*». Tot i que no acaba de quedar clar, no sembla tractar-se d'un retaule, ans d'una pintura mural. La notícia és ben eloqüent sobre el paper que sembla haver assumit el personatge com a promotor artístic, confirmat per l'altra dada que tenim d'ell, per la qual ens assabentem de la seva intervenció en unes millores de l'església vers 1335.¹⁶ Tot plegat sembla encaixar amb els termes del text que figura al peu de l'escultura que estudiem. En aquest text sembla al·ludir-se al vicari en passat, tot i que no s'expressa en cap moment que l'impulsor de l'obra hagi mort. Això, tot i la prudència amb què hem d'abordar-ho, és important, ja que situaria la realització més enllà de l'any 1348, i enllaçaria amb els projectes artístics que s'esmenten en el testament.

Des del punt de vista escultòric, el sant Pere del Metropolitan Museum ha estat avaluat sempre molt positivament per la historiografia, que n'ha remarcat la qualitat d'execució. Pel que fa al seu artífex, semblava pertocar-li directament

14. F. VILARÓ, «La peste negra, el 1348, a la Seu d'Urgell», *Urgellia* [la Seu d'Urgell], VIII (1986-1987), p. 300-301, apèndix I. En el document, el nostre personatge s'identifica com: «Bernardus Petri, capellanus ecclesie sancti Petri». Els codicils del testament estan datats el 17 de juny de 1348. Degué morir poc després, ja que el 28 d'octubre del mateix any s'assignà la «capella seu vicaria perpetua ecclesie sancti Petri» vacant per la seva mort a *Guillelmus Poyeti* (Seu d'Urgell, Arxiu Capitular, Manual Notarial 566, f. 53 v.-54) Vull agrair des d'aquí a Mn. Benigne Marquès les facilitats que em donà per a la consulta del fons de l'Arxiu.

15. Seu d'Urgell, Arxiu Capitular, Manual Notarial 564 (1334-1336), f. 213: «Bernardus Pere vicarius perpetuus ecclesie Sancti Petri sedis Urgelli» percep del capítol un total de sis lliures barceloneses «ratione operis per me facti in ecclesia sedis Urgelli [...]».

16. Vegeu la nota anterior.

una part del text analitzat: «...de Perpeya nos feu», la qual cosa serví a Marcel Durliat per assignar l'escultura al context perpinyanès de la primera meitat del segle XIV, ja que subratllà parentius amb l'obra de Jaume Faveran.¹⁷ Som de l'opinió que aquests vincles poden ser precisats i en una direcció, si més no diferent, la qual cosa obre, de retruc, vies no explorades fins ara.

El sant Pere de la Seu d'Urgell és una escultura de fusta policromada que conserva bona part de la capa pictòrica originària. Destaca el color vermell de la tunicel·la que vesteix l'apòstol, sobre la qual, amb dos colors (un de fosc i l'altre clar, per tal que contrastin entre si), s'ha simulat l'ordit del teixit. El mateix motiu es repeteix a la tiara, adornada frontalment, com ho està també la tunicel·la, amb una ampla fresadura treballada amb pastillatges.

La imatge, de gran mida i amb una singular concepció del volum atenent les seves dimensions, té pocs equivalents en el panorama perpinyanès contemporani,¹⁸ del qual també s'allunya el tractament del cap (fig. 5). Destaca en el cap l'acurada resolució de la cabellera que sobresurt per sota la tiara, així com de la barba i la delicadesa de la fesomia, en la qual s'aprecien uns trets facials molt suaus. El front és ampli i el travessen unes arrugues de línies quasi imperceptibles. Si s'analitza aquest rostre en relació amb alguns dels que sorgiren de la mà dels mestres vinculats al taller de Rieux, s'apreciarà fins a quin punt hi ha concommitàncies i es farà evident, ultra això, que per aquesta mateixa via és possible explicar la rotunditat corpòria de la peça. El retrat funerari de Jean Tissendier pot invocar-se com a paral·lel eloqüent del que apuntem (fig. 6).¹⁹ S'estableix, però, una diferència entre ambdós: la mitra. Un dels trets més singulars del taller tolosà és precisament el tractament d'aquesta peça de la indumentària episcopal, l'ornamentació de la qual es resol habitualment amb formes arquitectòniques de gran impacte plàstic. En el cas del sant Pere del Metropolitan Museum, la mitra s'ha substituït per una tiara papal, i aquest tret distintiu entre les dues imatges pot distreure'ns de les restants i significatives coincidències que existeixen entre elles. Cal advertir que, iconogràficament, el sant Pere que analitzem, tot i que té poc a veure amb la imatge homònima que presidí la capella del bisbe Tissendier als franciscans i que avui es guarda al Museu dels Agustins de Tolosa,²⁰ obceix a una de les dues variants a què recorregué el taller de Rieux, cosa que

17. M. DURLIAT, *L'art en el Regne...*, p. 243.

18. Una excepció per assenyalar és la de la imatge del Crist jutge que servà Sant Joan el Vell de Perpinyà, les mides de la qual, essent un personatge assegut, són de 165 mm. La reproduïx: M. DURLIAT, *op. cit.*, fig. XXIX B.

19. També la figura jacent del sepulcre del bisbe Châtillon a Sant Bertan de Comenge i les realitzacions esmentades a la nota 21 *infra*.

20. El reproduïx B. MUNDT, *Der Zyklus des Chapelle de Rieux...*, fig. 23.

atesten diverses claus de volta que s'hi vinculen.²¹ Naturalment, entre el sant Pere urgellenc i les obres més genuïnes de l'escola escultòrica de la qual depèn hi ha un altre element de disparitat que es percep de forma immediata: l'ús de la fusta com a material escultòric. No és aquest un recurs habitual dins la producció de l'escola que, a més, en aquest cas, impedeix atorgar a la figura l'*hanchement* que quasi pot afirmar-se que és privatiu dels seus artífexs.²²

Per les dades de què disposem, aquestes aproximacions estilístiques de l'escultura ens menen a conclusions que ultrapassen indubtablement la dimensió particular per assolir-ne una de més general. Permeten atestar, d'una banda, la penetració de les fórmules de Rieux a Catalunya en unes dates relativament primerenques en relació amb l'evolució de la pròpia escola i, de l'altra, atenent els termes de la inscripció del sòcol, que el seu artífex pot ser perpinyanès. Tot i que el candidat a l'autoria de la nostra escultura podria ser un dels artífexs actius a Perpinyà durant la primera meitat del segle XIV, la identificació no és fàcil. El problema rau en què bona part dels documentats no són prou coneguts a partir d'obra directa, com s'esdevé en el cas dels Camprodon. Indubtablement, els membres d'aquesta dinastia semblen clau per a entendre la penetració de les formes gòtiques dins el Regne de Mallorca i Catalunya, però per ara ens manquen dades per abordar-ne l'estudi a fons i, alhora, per esbrinar fins a quin punt pogueren ser permeables a les formes escultòriques que irradiava el taller de Rieux des de Tolosa. Recordem que a les darreries del segle XIII s'atesta l'existència d'un Bartomeu de Perpinyà que treballa amb els seus dos fills (el nom dels quals s'obvia) al cor d'Elna. M. Durliat, sense negligir altres alternatives, suggerí la possible pertinença d'aquests mestres al llinatge dels Camprodon, i la hipòtesi no deixa d'ésser versemblant,²³ ja que Bartomeu sembla haver

21. És el cas d'una de l'església dels Agustins a Tolosa (M. PRIN, *La sculpture à Toulouse à la fin du XIIIe. siècle et au début...*, fig. 16) o bé de la de Saint Ybars (Ariège) que publica: M. PRADALIER-SCHLUMBERGER, «Le décor sculpté de la Cathédrale de Mirepoix», *Société ariégeoise. Sciences, lettres et arts*, 1974, fig. 5, p. 286).

22. El sant Pere de la Seu d'Urgell esdevé una peça força excepcional dins el context estilístic en el qual sorgeix, però convé recordar que el taller executà altres projectes que també es distancien del que podem interpretar com a més comú en el conjunt de la producció. Aquest pot ser el cas de la marededéu de Roncesvalls. Recordem que es tracta també d'una realització en fusta, però en aquest cas recoberta per una xapa de plata. La figura medeix 90 centímetres d'alt i, per tant, és quasi de mida natural. Assenyalem aquets particularismes perquè el seu origen (com ho prova la inscripció que figura al dors de la imatge) és tolosà (Cf. pe a la historia: C. FERNÁNDEZ-LADRERA, *Imaginería medieval mariana*, Pamplona, 1988, p. 220-230). Malgrat que en qüestions de cronologia hi ha hagut disparitat d'opinions (vegeu l'estat de la qüestió de Fernández-Ladrera), el contrast d'aquesta marededéu amb el conjunt d'escultures sorgides del taller de Rieux i dels seus hereus més immediats, posa de relleu la pertinença de la imatge al mateix context estilístic, i així esdevé una de les fites d'aquesta escola llenguadociana en el que pertoca a qualitat assolida.

23. M. DURLIAT, *L'art en el Regne...*, p. 240-241 i notes 35-36.

estat un nom habitual entre ells. S'anomenen així el pintor atestat l'any 1286 i l'escultor que ho és el 1325, oncle, aquest darrer, del també escultor Arnau de Camprodon. Al llarg de la primera meitat del segle XIV, tots ells treballaren a Mallorca i el Rosselló, amb incursions vers Carcassona i Girona. Es tracta d'un total de quatre artífexs: Bartomeu de Camprodon, Antoni, Arnau i, finalment, Guillemó,²⁴ entre els quals l'únic que ha pogut ser identificat fins ara és Arnau.²⁵ A l'hora de cercar un possible ressò de les formes del taller de Rieux en algun d'ells, indubtablement els que tenen una biografia més suggestiva són Arnau i Guillem. El primer, per la relació laboral més o menys circumstancial que sembla haver establert amb Carcassona (el 1332 retornava a Mallorca des d'aquest indret),²⁶ el segon, perquè fins i tot hi estava domiciliat a mitjan segle.²⁷ Aquests vincles poden ser valuosos per emmarcar certes obres conservades al sud-est de França que depenen de Rieux, com ara la marededéu de la capella de Betlem de Narbona i altres testimonis espargits.²⁸ Amb les dades de què disposem també hem de descartar com a candidat un altre mestre, l'enigmàtic Alouns de Carcassona, actiu a Puigcerdà el 1326, ja que la seva activitat sembla massa primerenca per convenir a l'escultura urgellenca.²⁹

24. Publiquen dades sobre tots ells: *Ibidem*, p. 239-243 (Bartomeu, Antoni, Arnau, Guillemó); J. SASTRE MOLL, «El primer libro de fábrica y sacristía de la Seo de Mallorca (1327-1345)», *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*, 43 (1987), p. 50, 57 (Arnau, Guillem); J. SASTRE MOLL, «La remodelación de la Almudaina de Medina Mayurqa en Palau Reial por Jaime II y Sancho I (1305-1314)», *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*, 45 (1989), p. 114, 116-117 (Antoni, Arnau). També: M. BEAULIEU, V. BEYER, *Dictionnaire des sculpteurs français du Moyen Age*, París, 1992, p. 276.

25. Mercès a la descoberta del contracte per confeccionar la caixa-reliquiari del titular del monestir de Sant Cugat de Vallès. És cert que només es tracta del pacte per realitzar l'obra i que la notícia no s'acompanya de les èpoques posteriors, però la nova dada documental és perfectament coherent des del punt de vista estilístic. Publica els instruments A. TORRA PÉREZ, «El Arca de Sant Cugat. Notas hagiográficas y documentales», *Anuario de Estudios Medievales*, 23 (1993), p. 549 i doc. 3, p. 560-561.

26. Tot i que en la difusió de les formes de Rieux, Carcassona, aparentment, no ha tingut cap paper transcendent, no podem oblidar que hi ha indicis del contrari. Joan Avesta, el mestre actiu a la catedral de Girona vers 1380 (vegeu el meu treball citat a la nota 5), hi estava aveïnat. També cal considerar que en els encontorns de Carcassona s'han conservat un seguit de marededéus emparentades amb els pressupòsits estilístics i iconogràfics de Rieux (vegeu més endavant la nota 78). Cal tenir present, d'altra banda, que ignorem el volum del que s'ha destruït tant a la *cité* com al burg, probablement, entre altres coses, el projecte que hi dugué a terme Arnau de Camprodon. On és, per exemple, el cor que Sanglada hi anà a veure vers 1394?

27. S'identifica com a ciutadà carcassonès en un document gironí de l'any 1352. Aquell any, mestre Aloi de Montbrai li deixà un carro per transportar alabastre des de Beuda al port de Roses (P. FREIXAS I CAMPS, *L'art gòtic a Girona*, Barcelona, 1983, doc. XXI, p. 133-134).

28. Remetem als apartats dedicats a les marededéus dins aquest mateix estudi.

29. Sobre aquest artífex que confeccionava, aleshores, un retaule de pedra consagrat a la Mare de Déu i a sant Pere: M. BEAULIEU, V. BEYER, *Dictionnaire des sculpteurs...*, p. 259.

Tot i que cal apuntar-ho prudentment, la signatura que incorporen un nombre molt elevat d'obres artístiques baixmedievales sembla deure's més a qüestions de mercat que al propi orgull davant l'obra ben feta. Es comprova aquest extrem en els casos en què disposem d'una biografia artística documentada, i són les realitzacions destinades als llocs allunyats del radi d'acció habitual de l'artífex les que mostren el recurrent *me fecit*. En aquesta línia, podria proposar-se la hipotètica confecció del sant Pere per part d'un escultor perpinyanès vinculat temporalment a la Seu d'Urgell (les restants intervencions a l'església de Sant Pere en són una possible justificació), o bé la importació directa de la peça des d'un obrador forà, ja que indubtablement estem davant d'un cognom apel·latiu d'origen. Malgrat les seves dimensions, la fusta és més lleugera que l'alabastre o la pedra i el seu transport, més fàcil.

Pel que fa a l'arribada de l'escultura als Estats Units i a l'aparentment volguda ocultació del lloc d'origen, hi ha algunes qüestions a comentar. Se'ns fa difícil pensar que els que van intervenir en la transacció de la peça l'any 1927 n'ignoressin l'origen exacte. Això, però, ja es passa per alt en el catàleg de venda, i un fet com aquest no pot obeir més que a interessos. Tot i que sembla difícil albirar-los, hi ha un marge en el qual podem especular: que s'hagués informat al Museu que a l'últim l'adquirí d'un origen probable, que ara sabem que era apòcrif, però que podria incrementar l'interès per la peça: Bellpuig de les Avellanes. Aleshores, el Museu nord-americà estava amb tractes amb John D. Rockefeller Jr. a propòsit del sepulcre monumental d'Ermengol X d'Urgell, procedent de Bellpuig, que pertanyia al milionari i que, per donació, passà a formar part dels seus fons l'any 1928.³⁰ El convent català era aleshores un monument conegut i prestigiós als ulls dels responsables de les adquisicions del museu, i sabem que fou per això que s'emascarà molts cops la procedència real d'una obra, atès que convertir-la en originària d'un determinat indret (com fou el cas de Poblet, per exemple) incidia directament en la seva valoració final dins el mercat artístic.³¹ Atesa la manca d'escrúpols dels agents que intervingueren en la venda de la col·lecció del Conde de las Almenas, podem sospitar que els fets pogueren desenvolupar-se en aquesta direcció. Arthur Byne fou agent a Espanya en matèria d'antiguitats del milionari nord-americà William Randolph Hearst.³² Com a tal,

30. Vegeu, a propòsit d'això, J. I. RORIMER, «A fourteenth century catalan tomb at the Cloisters and related monuments», *Art Bulletin*, XII (1931), p. 409-436; «Four tombs from Avellanas and other gothic sculpture», *The Metropolitan Museum of Art. Bulletin*, VII (1950), p. 228-241.

31. Sobre aquesta problemàtica, vegeu el meu comentari sobre unes escultures catalanes venudes a començament de segle a París (*Catalunya Medieval* [catàleg d'exposició], Barcelona, 1992, p. 301-303).

32. J. MERINO DE CÁCERES, «En el Cincuentenario de la muerte de Arthur Byne», *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 61 (1985), p. 147-210.

recorregué la península, i tot i que no disposem de moment d'informació que atesti la seva presència a Catalunya, l'any 1925 estava en disposició d'oferir a Julia Morgan, l'arquitecta de la mansió que Hearst es construïa a San Simeón (Califòrnia), un cor gòtic que no pot ser altre que el de la Seu d'Urgell.³³ Per iniciativa del bisbe Benlloch, el 6 d'abril de 1915 el capítol d'aquesta catedral havia acordat restaurar l'edifici i s'endegaren les obres tot seguit sota la supervisió de Josep Puig i Cadafalch. Es tractà d'una restauració «arqueològica» que implicà el retorn del monument al seu estat primitiu, és a dir, al romànic, de forma que bona part dels additaments gòtics foren desplaçats del seu lloc d'origen i passaren al mercat antiquari. És el que succeí, entre d'altres, amb el cor gòtic obrat durant el segle XV.³⁴ Recordem, però, que la diàspora d'obres d'art d'aquella zona havia començat temps enrere. Una carta de Josep Pijoan datada a la Seu d'Urgell l'agost de 1903 esmenta una qüestió que potser tingué quelcom a veure amb la venda de mobiliari litúrgic de l'antiga església de Sant Pere de la catedral.³⁵ Parla de la reforma d'una capella de la catedral que una part del capítol volia impulsar. Recordem que fou llavors quan es desmuntà el gran retaule gòtic que presidia l'església de Sant Pere (fet que propicià la descoberta de les pintures murals romàniques que aquest tapava), i es vengué vers 1905.³⁶ Totes aquestes intervencions dins l'àmbit que podem sospitar que acollí fins aleshores l'escultura de sant Pere potser contribuïren a desplaçar-la i n'afavoriren, de retruc, la venda. La Seu i la seva àrea immediata havien estat i eren llavors fita d'antiquaris.³⁷ Un individu tan atent al seu negoci, com sembla haver-ho estat

33. *Ibidem*, p. 181: El 25 de novembre de 1925 oferí a l'arquitecta de Hearst, Julia Morgan, un cadirat de cor de 90 peus per un total de 4000 dòlars. Probablement és el mateix que s'ofertà novament el 15 de octubre de 1927 (*Ibidem*, p. 183). J. Merino de Cáceres creu que pot tractar-se de l'originari de la catedral de la Seu d'Urgell que avui en dia es troba encara al menjador de la residència de Hearts a San Simeón.

34. En fou mestre major Pere de Sant Joan a partir de 1412 (Cf. J. M. MADURELL I MARIMON, *El arte en la Comarca...*, p. 36 i s.). En aquest cor hi treballà també Geroni Sanxo a mitjan segle XVI: J. M. PUJOL I TUBAU, «L'església de la Pietat de la Seu d'Urgell» (1925), dins *Obra completa*, p. 393, nota 22.

35. Escriu Pijoan: «yo vaig venir aquí per estudiar uns llibres romànichs y cabalment, mentres yo arribava, el cabildo tenia unas grans palestras per la reforma d'una capella. Van guanyar els partidaris de la millora, y, com era cosa de contrapunt, van volguer fer-ho en tota regla y van venir a trobar-me a mi a l'arxiu. Yo'm vaig escusar perquè aquí em portaban altres objectes y tenia ganas de marxar; ademés, la reforma és molt problemàtic que sigui ventajosa, pro com que van insistir els dos canonges arxivers, que realment son bonas personas, hi vaig accedir per ajudar a fer la guerra als canonges castellans». (A. M. BLASCO I BARDAS, *Joan Maragall i Josep Pijoan. Edició i estudi de l'epistolari*, Barcelona, 1992, p. 72).

36. Vegeu la nota 13 *supra*.

37. És el cas del frontal anomenat de la Seu d'Urgell adquirit el 1905 per la Junta de Museus de Barcelona a l'antiquari Celestí Dupont (Cf. J. AINAUD DE LASARTE, «Les col·leccions de pintura

Byne, no creiem que passés per alt una circumstància tant propícia com aquesta. Si pogué adquirir el cor, també pogué comprar el sant Pere. Tot i que l'arribada d'aquesta escultura als Estats Units a través de la col·lecció del Conde de las Almenas pot semblar que contradiu la nostra hipòtesi, la presència dels Byne com a responsables del catàleg de venda ho reafirma. És versemblant sospitar que pogué existir un acord entre el matrimoni d'«hispanistes» i el comte, per tal de preparar un lot de peces que, com que estaven destinades principalment a enlluernar un públic de nou rics, podien ser més atractives si se'ls reconstruïa adequadament el «passat», i en aquest sentit no pot negar-se que la col·lecció d'un Conde de las Almenas era, en principi, tant o més atractiva que una remota catedral catalana.

Les marededéus a Catalunya i el taller de Rieux

Ultra un determinat llenguatge escultòric, el taller tolosà se significà per la recurrència a particularismes iconogràfics, especialment significatius en el cas de la figura de la Verge amb el Nen, fet que ha permès delimitar l'abast, dins la França meridional, d'una variant mariana pròpia.³⁸ Té, com a trets més característics, en el cas de Maria, la manca habitual de corona, una abundant i ondulada cabellera coberta només parcialment pel vel, i la presència d'un llibre a la mà es-

romànica del Museu Nacional d'Art de Catalunya», *Bulletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 1, 1 [1993], p. 57). El grau de coneixement del patrimoni català pirinenc queda palès també dins la correspondència de Josep Pijoan. Com ho atesten les successives missives que envià a Joan Maragall, el mes d'agost de 1905 era a la Seu d'Urgell «per estudiar uns llibres romànichs», com ell mateix reconeix. El mes de juny de 1906 declara, des de Barcelona, haver retornat d'un segon viatge a la Cerdanya amb estada a la Seu; el juliol de 1907 en preparava un altre al qual havia convidat Antoni Roure, però finalment no es féu. En una carta del mes de juny de 1909 es parla d'un de nou, que aquest cop sí que es realitzà, com ho confirma la targeta postal datada, a la Seu d'Urgell, d'aquell mateix mes (Cf. A. M. BLASCO I BARDAS, *Joan Maragall i Josep Pijoan...*, P. 72, p. 327, P. 87, p. 349, M. 39, p. 350-351, p. 368-369, notes 17 i 18, P. 106, p. 389-390, P. 107, p. 390). Recordem que, d'ençà de 1906, els viatges formaven part de la missió de recerca i compra de pintures romàniques que l'hi havia encarregat la Junta de Museus. Vegeu l'acord de la Junta a l'apèndix documental que figura al catàleg de l'exposició *La descoberta de la pintura mural romànica* (Barcelona, 1993, p. 96, sessió del 30 de maig de 1906). Dues cartes de J. Pijoan a R. Casellas de l'any 1906 ens parlen de diverses peces de Tavèrnoles i de personatges de la Seu que coneixia personalment (J. CASTELLANOS, «Dotze cartes de Josep Pijoan a Raimon Casellas» [*Miscel·lània Aramón i Serra*] *Estudis Universitaris Catalans*, 3a època, III (1983), p. 50, nota 19 i p. 53). També s'hi esmenta un viatge planejat a la Seu de Puig i Cadafalch, Ramon Casas i Miquel Utrillo.

38. S'estudien aquestes imatges i els seus particularismes iconogràfics en els treballs de Bousquet, Meras i Heng citats a la nota 2.

querra que la Verge sosté en lloc de l'habitual tany floral; pel que fa al Nen, hi ha una tendència a mostrar-lo amb el tors descobert. Aquests trets singulars, conjuntament amb els estilemes propis del taller, són presents en una marededéu que d'ençà d'època medieval es venera a Sant Miquel de Cardona (fig. 7-8). No es tracta d'una peça executada d'acord amb models foranis per un mestre autòcton. La seva notable qualitat apunta directament a un dels mestres anònims responsables de les escultures de la capella del bisbe de Rieux amb els quals s'originà l'escola³⁹ (fig. 9). La historiografia ha considerat tradicionalment que la peça, d'un extraordinari nivell d'execució, arribà a Cardona el 1423. S'interpretava que la marededéu que un comte de Cardona havia obtingut a Marsella (on presidia el Portal Nou del port de Marsella)⁴⁰ com a botí de guerra durant el sac de 1423⁴¹ era aquesta. La notícia, aportada per Serra Vilaró, no s'ha qüestionat des d'aleshores; això no obstant, una revisió de les dades històriques sembla apuntar en una direcció diferent.

A l'església parroquial de Sant Miquel de Cardona existí una capella dedicada a santa Maria d'ençà dels primers anys del segle XIV, en la qual Berenguer Gibert instituí un benefici l'any 1310.⁴² Per les dates cal pensar que es tractava encara de l'edifici primitiu, però quan l'obra gòtica anà avançant, aquesta advocació es radicà a la capella oberta a la banda sud de la nau, contigua al presbiteri. El 1375 s'incorporava a aquest espai un retaule pintat pel reputat artista barceloní Jaume Serra.⁴³ Tot i que Mn. Serra i Vilaró defensà en el seu moment que aquest retaule, del qual aparentment no es conserven testimonis, estava destinat a la capella del Sant Esperit, és obvi que ho feu confós pel fet que creia que la marede-

39. Així ho defensaren en un treball precedent (vegeu la nota 5) i les analogies existents amb el cap que conserva el Museu dels Agustins de Tolosa ho prova.

40. Fins la denominació «nou» aplicada al portal del qual procedia la imatge sembla confirmar les nostres sospites. Difícilment una escultura de la primera meitat del segle XIV s'adiria amb una construcció emblemàtica d'una ciutat important precisament pel seu caràcter marítim, com ho és la porta nova del port.

41. J. SERRA I VILARÓ, *Història de Cardona I: els senyors de Cardona*, Tarragona, 1966, p. 353. Un error d'impremta en aquest indret del text ha convertit la data correcta (1423) en 1443. Es fa novament referència a aquest fet al vol. IV, p. 28. Recordem que es tracta de l'expedició d'Alfons el Magnànim i que Joan Ramon Folc I, el segon comte de Cardona, és qui hauria dut la imatge a Catalunya.

42. Vegeu les referències reunides per: A. GALERA I PEDROSA, «Fundacions de beneficis eclesiàstics en l'església parroquial de Sant Miquel de Cardona entre els anys 1310-1411», *Ier. Congrés d'Història de l'Església Catalana*, vol. I, Solsona, 1993, p. 359; «La sacristia de la iglesia de San Miguel de Cardona según un inventario del año 1373», *Medievo Hispano. Estudios in memoriam del prof. Derek W. Lomax*, Madrid, 1995, p. 180.

43. Publiquen el document: J. GUDIOL I CUNILL, *Els Trescentistes*, Barcelona, s/a (La Pintura Mig-Eval Catalana; II), p. 201. També J. SERRA I VILARÓ, *op. cit.*, vol. IV, p. 51-52.

déu gòtica que es venera a l'església encara havia de tardar uns anys a arribar a la vila. Perquè una lectura atenta del document revela clarament la funció d'aquest retaule: estava destinat a una imatge de santa Maria ja existent aleshores (1375) a l'església de Sant Miquel que no es podia venerar en altre lloc que en la capella d'aquesta titularitat. Els termes són inequívocs, tot i que no ajuden a situar el moment exacte en què la imatge arribà a Cardona. Noves notícies atesten el ressò d'aquesta advocació durant la segona meitat del segle XIV, anys abans, per tant, del fet de la marededéu marselesa. És el cas, per exemple, de la confraria que es fundà sota el seu patronatge⁴⁴ o de la institució d'un nou benefici que la tenia per titular per part del mercader Salvador Porter l'any 1407.⁴⁵

Tot i que pel que fa a les dades constructives de Sant Miquel de Cardona els estudiosos no semblen posar-se d'acord, l'obra d'una capella contigua al presbiteri, com s'esdevé amb la dedicada a la Mare de Déu, ha de correspondre al període inicial del projecte arquitectònic. Per tant, hem de deduir que (fos començada l'església a la darrereria del XIII o a començaments del XIV),⁴⁶ pel que pertoca a aquest espai, l'any 1375 estava enllestit sobradament. Semblen confirmar-ho els termes de l'acta de consagració del nou temple l'any 1398: «Ecclesie Sancti Michaelis ville predictae Cardone et altare majus eiusdem Ecclesie una cum altare Virginis Marie».⁴⁷ Des d'aleshores, la presència de la imatge i la devoció que generava entre els fidels es va fent palesa en la documentació,⁴⁸ fins que en època moderna passà a denominar-se Mare de Déu del Patrocini, advocació que encara conserva.⁴⁹ La marededéu es mantingué en el seu espai propi, fins que al construir-se un nou altar major durant el segle XVIII passà a ocupar un emplaçament privilegiat en el seu si,⁵⁰ on roman des d'aleshores.

44. J. SERRA I VILARÓ, *op. cit.*, IV, p. 420 i 173.

45. A. GALERA I PEDROSA, *Fundacions de beneficis eclesiàstics...*, p. 364.

46. Mentre que els llegats testamentaris han permès a uns situar el començament de l'obra vers 1322, altres, d'acord amb l'arqueologia, defensen la data de 1260 com a fita inicial. Aquesta darrera possibilitat, per les característiques morfològiques de l'arquitectura, resulta molt poc convincent (Cf. A. GALERA I PEDROSA, *La sacristia de la iglesia de San Miguel de Cardona...*, p. 177, nota 10).

47. J. SERRA I VILARÓ, *op. cit.*, vol. IV, p. 158.

48. El 1459-1460 es feren reformes a l'altar de la marededéu (*Ibidem*, p. 179).

49. *Ibidem*, p. 260-261.

50. L'altar major fou consagrat únicament a sant Miquel fins al segle XVIII. Fins aleshores es documenten almenys dos retaules anteriors. El primer projecte del qual es té notícia (tot i que no podem afirmar que es dugués a terme), el contractà l'any 1358 l'escultor i mestre d'obres barceloní Bernat Roca i els pintors Bartomeu Bassa i Jaume Serra. Es tractava d'un retaule mixt de pintura i escultura. Publica els documents: J. M. MADURELL I MARIMON, «El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, X (1952), ap. 405, p. 30-31, 406, p. 32. Dubtem de la materialització d'aquesta empresa perquè es projectava un nou retaule avançat el segle XV que fou consagrat el 1526. Ho confirmen notícies successives dels

Com ja ho hem apuntat, al nostre parer el caràcter forà de la marededéu de Cardona és impensable. Es tracta d'una de les realitzacions més superbes i primerenques del taller de Rieux, i el fet que la seva presència s'atesti a Cardona d'ençà del segle XIV ens obliga a cercar alguna interpretació plausible sobre la seva arribada, ja que la documentació no ha proporcionat fins ara cap dada directa. Òbviament, hi ha dues explicacions alternatives: o un mestre tolosà es radicà puntualment a Cardona o la imatge fou portada des del Llenguadoc. Cadascuna d'elles és viable. La primera perquè a l'escultura catalana trescentista hi ha fets equivalents, tot i que, en aquest cas, hauríem de pressuposar que el motiu que podria justificar l'arribada de l'artífex no seria l'execució d'una marededéu sinó un projecte més ambiciós (a la canònica de Sant Vicenç?, a Manresa?, a Solsona?). La segona possibilitat, tot i que força excepcional, també té paral·lels,⁵¹ i podria justificar-se des d'un punt de vista històric partint de les tradicionals relacions comercials que connectaren Cardona, en el decurs dels segles medievals, amb indrets situats enllà dels Pirineus.

Indubtablement, resituant el problema de la marededéu de Cardona, és del tot versemblant suggerir un impacte de la peça en els escultors actius vers la meitat del segle XIV a la Catalunya central. És el cas de Berenguer Ferrer de Manresa, artífex de diversos sepulcres, imatges de sants i dues marededéus, així com d'algun testimoni d'escultura arquitectònica. Dins la seva producció són precisament les imatges marianes les més eloqüents a l'hora de manifestar dependències respecte al model difós per la França meridional. Significativament, la més rellevant qualitativament d'entre les que llavorà, havia estat considerada tradicionalment per la historiografia una realització de començament del s. XV.⁵² És el mateix que s'havia esdevingut en el cas d'alguna de les realitzacions més genuïnes del taller de Rieux, com ara el sepulcre Châtillon a Sant

anys 1462, 1476, 1481 (J. SERRA I VILARÓ, *op. cit.*, vol. IV, p. 180-182, 199-200). En aquest, que ignorem quines característiques tenia, hi intervingué el pintor Enrique Fernández. Una àpoca del 8 de juny de 1537 ho confirma. La publica: J. M. MADURELL, «Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, II-2, 1914, doc. XXII, p. 52. Pel que fa al darrer retaule major, Serra i Vilaró (*op. cit.*, vol. IV, p. 28-29) emparant-se en les notícies d'un cronista local anterior, diu que fou pactat el 1600 per Andreu Sala. Probablement hi ha algun error de lectura i es tracta de l'escultor de Cardona Miquel Sala (1627-† 1704). La qüestió està per resoldre.

51. És el cas de les «importacions» navarreses de les marededéus de Roncesvalls (arribada de Tolosa) i de la d'Huarte (portada des de París).

52. Un estat de la qüestió sobre l'escultura a: F. ESPAÑOL, *El escultor trecentista Berenguer Ferrer...*, p. 86-87, fig. 11. Pel que fa a la marededéu de Manresa: *Ibidem*, p. 93-96. També: X. SITJES I MOLINS, «La Marededéu del portal de la Seu», *Amics de l'Art Romànic del Bages*, 80 (1992), p. 192-193, treball en el qual es recull una nova dada. Com a resultat dels treballs de restauració de la porta manresana es pogué constatar que, originàriament, Maria duia corona.

Bertran de Comenge. Això no era degut a altra cosa que al peculiar tractament del volum i a la dimensió plàstica que tenen les teles, aparentment més propi del denominat «estil internacional» que no pas dels anys centrals del segle XIV. Aquesta particularitat és palesa tant a la marededéu de la Costa del Montseny com a la que presideix la porta nord de la seu de Manresa. Si en ambdós casos, per la posició del cos de Maria, per la col·locació de l'ampli mantell que vesteix i per la perllongació dels plecs que genera aquest a banda i banda, pot invocar-se la marededéu de Cardona, també podem fer-ho a propòsit de l'ondulada cabellera, la posició elevada del Fill respecte a ella i, en el que pertoca a la figura de la Costa de Montseny, fins pel llibre que sosté Maria amb la mà dreta.⁵³

La penetració de les formes tolosanes durant el segle XIV a Catalunya seguí camins dispers. D'una banda, s'atesta la probable importació de peces executades per escultors formats en aquesta tradició, com s'esdevingué probablement amb la marededéu de Cardona i, de altra, la presència de mestres forans que s'instal·len a casa nostra mentre enllesteixen un encàrrec puntual.⁵⁴ En ambdues circumstàncies, la possibilitat que la realització passi a exercir un determinat influx en l'àrea circumdant és factible.⁵⁵ Ho prova la marededéu de Cardona. A més d'aquests dos camins, però, hi ha altres vies: el viatge dels artífex catalans vers Occitània (fet que permet explicar, com veurem, les característiques de la marededéu de la trona del cor de la catedral de Barcelona de Pere Sanglada) o bé la infiltració de les fórmules de Rieux des de l'àrea rossello-

53. Recordem que aquest és un dels trets iconogràfics singulars que presenta el tipus de marededéu que divulgaren els integrants i seguidors del taller de Rieux. Vegeu els treballs de Bousquet, Meras i Heng citats a la nota 2.

54. Aquest sembla ser el cas de les pintures de Sant Domènec de Puigcerdà, amb estrets parentius (des d'un camp divers, és clar), en el que pertoca al tractament de les figures, amb Rieux. Analogies assenyalades per Teresa González.

55. Probablement en la mateixa línia que acusa influxos del tipus marià llenguadocià l'escultor de Manresa Berenguer Ferrer, atesta influències similars l'anònim artífex d'una marededéu custodiada al Museu de Cervera i que es considera provinent d'un dels portals de la vila. Publica la imatge: A. DURAN I SANPERE, *Llibre de Cervera*, Barcelona, 1977, fig. VII. Tot i que l'obra és pot qualificar com a plenament catalana, és indubtable que la disposició del mantell de Maria (que li creua pel davant del pit atorgant un cànon molt allargat a la figura), així com el tipus de cabell arriurat que surt per sota la corona, i la col·locació, alta del Fill, fan pensar en un mestre de plantejaments propers a Berenguer Ferrer. Fins i tot hi apunten els puntuals preciosismes que s'acusen en els plecs de les teles. Un testimoni equivalent pel que fa a les dependències meridionals pot ser-ho la marededéu de Valldosera, un santuari tarragoní dependent de Santes Creus. L'estat actual de l'escultura no permet fer avaluacions estilístiques definitives, tot i que les fotografies antigues semblen apuntar un nivell de qualitat força alt. La reproduceix: F. BLASI I VALLESPINOSA, *Santuaris marians de la diòcesi de Tarragona*, Reus, 1933, fig. s/n, p. 66-67.

nesa. Aquest podria ésser el cas d'un seguit de marededéus localitzades en diversos indrets del nord de Girona amb trets iconogràfics i estilístics comuns⁵⁶ fins al punt de definir l'activitat d'un taller,⁵⁷ al qual es deuen també dues mènsules col·locades actualment al claustre de la catedral de Vic.⁵⁸ A pesar de la seva discutible qualitat escultòrica, és indubtable que, si per centrar l'activitat del seus artífexs s'accepta una cronologia propera a l'entorn de 1350, per a la qual jo ja em vaig decantar en el seu moment,⁵⁹ el punt de referència obligat és el taller de Rieux i la seva herència s'espargeix pel Llenguadoc, a la qual pertanyen obres existents al Conflent, com ara la marededéu de Vinçà, que pot ser invocada com a testimoni de l'apropament dels estilemes de l'escola vers la Mediterrània.⁶⁰

La marededéu de la cadira episcopal de Girona

És important, en aquesta mateixa línia, fer-nos ressò de l'aproximació que s'ha fet recentment entre la marededéu que figura a la cadira episcopal de Girona⁶¹ (fig. 10) i la de la capella de Betlem a Narbona (fig. 11), una de les realitzacions més rellevants de l'escola llenguadociana trescentista i amb uns vincles

56. Es tracta de les marededéus de Palera, Jonqueres, Sant Miquel de Fluvià, Santa Creu de Rodes, Esponellà, i, fora del seu lloc d'origen, les del Museu Marès de Barcelona i MNAC, respectivament. Llevat d'un cas, corresponen a figures de Maria dempeus amb l'Infant a la banda esquerra. Tot i que la Mare duu corona, el més significatiu quant a la dependència de Rieux del cap femení és la llarga cabellera arrissada. Totes les figures mostren un notable *hanchement* que s'acusa en el caient de la túnica inferior i de l'ampulós mantell que vesteixen. Els plecs que es generen en alguna zona són en cascada i recorden llunyanes receptes de l'escola llenguadociana. D'acord amb els models que aquesta difon, l'Infant, en una posició bastant elevada, pot presentar el tors nu.

57. M. CRISPÍ I CANTON, «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*, xxxii (1992-1993), p. 45-62.

58. P. BESERAN I RAMON, «Una pista vigatana per al mestre de les Marededéus gironines i alguns comentaris sobre el seu taller», *Amics de l'Art Romànic*, 145 (1995), p. 212-216.

59. F. ESPAÑOL, «Cap de Mare de Déu», *Catàleg d'escultura i pintura medievals* (Fons del Museu Frederic Marès), Barcelona, 1991, p. 354. M. Crispí es decanta per un marge més ampli que no afecta tant una peça com el conjunt d'escultures analitzades (1350-1375) i P. Beseran el fa seu.

60. Fins podem entendre la Mediterrània amb un sentit encara més precís, ja que una marededéu de l'illa de Sardenya atesta també particularismes llenguadocians. Ens referim a la marededéu del santuari de Tràpani en aquesta illa. Fins ara la historiografia no ho ha assenyalat en aquesta direcció pel que fa als seus vincles estilístics (vegeu l'estat de la qüestió a: *La Corona d'Aragona un patrimoni comune per Itàlia e Spagna secc. XIV-XV* [catàleg d'exposició], Motta-Arese, 1989, p. 282-283).

61. R. ALCOY, P. BESERAN I RAMON, «La fortuna de Jaume Cascalls en el context gironí» (dins: *Girona revisitada. Estudis d'art medieval i modern*), *Estudi General*, 10 (1990), p. 111-112, nota 58.

molt directes amb els pressupòsits del taller de Rieux.⁶² Indubtablement, tot i que per estil se n'allunya, l'escultura gironina coincideix tipològicament amb la de Narbona i més directament encara amb una que s'hi relaciona: la de Lavallette.⁶³ Mentre que a la primera, Maria porta un ampli mantell subjectat per un fermall damunt el pit i un vel curt sobre el cap, a la segona, el gran mantell cau des del cap i va creuat per davant del cos, exactament com ho vèiem en la de Girona. En totes elles (també en la gironina, tot i que la desaparició del braç dificulta percebre-ho d'un primer cop d'ull), Maria es recull elegantment amb la mà dreta la part baixa de la túnica, un tret singular que les agermana i per al qual cal cercar antecedents directes a la Toscana trescentista.⁶⁴ A Catalunya, aquest tipus marià pogué circular més del que es pot pensar de bell antuvi. Almenys coneixem una nova imatge que ho confirma.⁶⁵ En publiquem la fotografia per tractar-se d'una rèplica inequívoca de la marededéu de Narbona el que fa al tipus marià seguit, i per existir també, en aquest cas, coincidències d'ordre estilístic (fig. 12).

Pel que fa a la marededéu de Girona, però, hi ha algunes precisions a fer. La càtedra episcopal sempre s'ha cregut que correspon a la que fou contractada per Aloi de Montbrai el 7 de juny de l'any 1351 conjuntament amb el cor baix.⁶⁶ Tot i que pel que fa als seus plantejaments escultòrics Aloi de Montbrai ha acabat per esdevenir una figura difícil d'abordar a causa de la seva activitat com a artista-empresari, els elements del setial gironí sempre m'han semblat aliens a aquelles realitzacions que es vinculen a ell d'una o altra manera. L'atmosfera estilística dels relleus i les petites imatges exemptes que mostra, fins i tot és diferents de la que sembla que imperà aleshores a la ciutat, segons ho atesten les obres conservades. Potser hi ha una raó per a tot plegat. D'una banda, els termes del conveni amb Aloi al·ludeixen inequívocament a una cà-

62. Sobre aquesta marededéu, vegeu més endavant la nota 74.

63. B. MUNDT, *Der Zyklus des Chapelle de Rieux...*, fig. 53.

64. Per cronologia, és evident que els exemples italians precedeixen els francesos. És el cas, dins la producció de Giovanni Pisano, de la *Madonna* del baptisteri de Pisa (vers 1305), ja que tot i que la de la capella Scrovegni fa un gest similar, no és exactament el mateix. Per a les reproduccions: E. CARLI, *Giovanni Pisano*, Pisa, 1977, fig. 156, 155. Prenent com a exemple Giovanni Pisano, altres artistes repetiran aquest tret més endavant, com s'esdevé amb l'obra de Ciolo i Marco de Siena del Palau Comunal a Piombino. L'analitza i la reproduceix: G. PREVITALI, *Studi sulla scultura gotica in Italia*, Torí, 1991, fig. 185, ref. p. 127.

65. MNAC, número d'inventari 5723, amb referències al catàleg de l'any 1936, p. 137. Agraïxo a M. Rosa Pedrós i a Silvia Llonch les notícies que em facilitaren sobre la peça. Es tracta d'una marededéu d'alabastre de 0,60 × 0,21 × 0,18 cm.

66. F. FITA, *Los Reyes d'Aragó i la seu de Girona*, Barcelona, 1873, p.106-107. També publica el document: Conde DE LA VIÑAZA, *Adiciones al Diccionario histórico de Cena Bermudez*, vol. I, Madrid, 1889, p. 13-15

tedra ja començada⁶⁷ i, de l'altra, és probable que Aloi, finalment, no intervingués en el projecte. Amb relació al cor de la catedral de Girona existeix un nou contracte que habitualment s'ha passat per alt que, almenys, permet sospitar-ho. Està datat el 25 de juny de 1352 (només un any després del d'Aloi) i els pactes s'estableixen entre el canonge-obrer (el mateix que figura en el document anterior) i, aquest cop, un tal Ferrer de Groins fuster de Girona,⁶⁸ del qual, per ara, no coneixem cap altra dada: «pro faciendo complendo et finiendo in dicto opere operando cathedras cori dicte ecclesie vocatus cor del cabiscol integre et complete». Els termes del contracte han fet pensar a L. Batlle que el compromís previ d'Aloi, com passa moltes vegades, no es féu efectiu,⁶⁹ i potser les peculiaritats estilístiques de l'escultura de la càtedra, poc afins a la gironina coetània, i l'escassa coincidència existent entre el tron que Aloi es comprometé a enllestir i el que hem conservat, apunten en la mateixa direcció. En tot cas, l'heràldica que figura sobre el respall és un element a tenir en compte a l'hora de resituar la qüestió. Correspon als Mont-rodon, un llinatge molt vinculat a la catedral, dos membres del qual en foren bisbes. És Arnau (1335 - † 1348) el primer del dos, que la tradició ha convertit en el seu promotor.⁷⁰ Bertran (1374 - † 1384) quedava massa allunyat del contracte de la cadira per ni tan sols ser considerat una alternativa. Això no obstant, és obligat plantejar en ferm aquesta darrera possibilitat, entre altres motius perquè

67. F. FITA, *op. cit.*, p. 106. Transcribim un paràgraf de l'instrument ben eloqüent: «illud opus quod facere et complere intenditis adque vultis et est jam inceptum, vocatum potencia; quod erit et stabit il choro episcopali ecclesie Gerundensis, in quaquidem potencia que erit fustea, situanda in capite, versus altare erit annunciatio beate Marie cum aliquibus encasaments; et in capite ymaginis scilicet in medio est jam factum unum crosson magnum et unum parvum erit et debet esse una ymago, et postea erunt tot bestie quod erunt necessarie; et unus angelus supra lo crosson superiorem jam factum [...] Item promitto scilicet vobis dicto operario firma et valida stipulacione quod faciam et complebo ac perficiam operando totum illum aliud chorum cathedrarum dicte ecclesie Gerundensis [...]»

68. Notícia donada a conèixer per: L. BATLLE I PRATS, *La biblioteca de la catedral de Gerona*, Girona, 1947, treball recollit a (nosaltres citem per aquest darrer) *La cultura a Girona de l'Edat Mitjana al Renaixement*, Girona, 1979, p. 156-157

69. *Ibidem*, p. 157.

70. A Girona, pel carisma que tingué Arnau, totes les iniciatives artístiques rellevants que tenen com a impulsors els Mont-rodon se li han atribuït. Sobre aquest problema, vegeu el meu treball citat a la nota 5. Pel que fa a considerar Arnau com a promotor de la cadira episcopal, ja manifestaren reserves en el seu moment, atès que el contracte amb Aloi datava de 1351 (era tres anys posterior a la seva mort) i no s'hi al·ludia per a res al bisbe. Si bé és cert que els projectes artístics poden executar-se, de la mà dels marmessors, després de la mort de qui els ha ideat, una situació com aquesta sembla difícil d'acceptar per explicar una realització com la que comentem. La càtedra s'ha d'entendre fonamentalment com a expressió del poder episcopal i, per tant, amb una utilitat immediata pel seu promotor (si l'és el propi bisbe). No és fàcil imaginar un prelat decidint la construcció d'un setial d'aquest gènere del qual només podran gaudir-ne els successors.

l'anàlisi acurada de la cadira posa de relleu el caràcter tardà de certes zones i perquè la iconografia de la cadira pot correspondre-hi igualment. Recordem que a l'esquerra de l'espectador, sobre una de les crosses majors que l'embelleixen lateralment, hi figura un bisbe agenollat davant una marededéu amb el Nen que presideix la crossa menor contigua. A la banda dreta, un nou eclesiàstic emplaçat sobre la crossa major gira el seu cap vers el bisbe situat a l'esquerra, al qual li sosté el bàcul. Indubtablement, es tracta d'un acòlit. Davant d'ell, en alt, sobre la crossa menor, hi ha una figura masculina dempeus i coronada, trets que semblen conduir-nos a una determinada identificació: sant Carlemany, patró de la capella familiar dels Mont-rodon, a la catedral.⁷¹

Pel que sembla, hi ha un acord total entre l'heràldica que figura al respall, la que ocupa la zona central de les respectives crosses i la iconografia del tron. Ara bé, els interrogants continuen pel que fa a la identitat del Mont-rodon que justifica aquests particularismes. Habitualment s'ha recorregut a la notícia que informa que l'any 1348 es passaren comptes d'un seguit de despeses, entre les quals es troben les generades per l'obra d'adaptació i confecció d'unes cadires del cor de la catedral,⁷² per explicar la presència de les armes d'Arnau a la càtedra i atribuir-li un paper decisiu en la gestació del projecte, ja que aquest primer procés en l'obra del cor corresponia a la seva prelatura. Ara bé, si les coses s'haguessin desenvolupat així, els elements que personalitzen la trona s'hi haurien incorporat des d'un primer moment. No és el que sembla haver passat. Les minses descripcions que se'ns donen de la trona preexistent en el contracte de l'any 1351 ho confirmen. Quan se'ns parla de les figures disposades sobre les crosses laterals, s'esmenta un àngel i no es diu res de canviar-lo per les imatges que avui les decoren. On és l'anunciació que sembla que llavors hi havia a l'espai que ocupa avui el relleu de l'epifania? Hem de confessar que no tenim resposta per a aquests interrogants, però era necessari plantejar-los perquè a l'hora d'interpretar el contracte d'Aloi creiem que la historiografia ha estat massa conformista. Naturalment, tot i no tenir una solució a la mà, no podem deixar d'avançar pel camí que hem apuntat més amunt. Atesos tots aquests problemes que suposa acceptar l'autoria d'Aloi respecte a la cadira, així com la directa responsabilitat en el projecte d'Arnau de Mont-rodon, que mor l'any 1348, és obligat especular amb la figura d'un promotor alternatiu. A la Girona de la segona meitat del segle XIV, el nebot, Bertran de Mont-rodon, bisbe entre 1374 i 1384, n'es un ferm candidat. Això situaria la restauració o

71. Sobre la història d'aquesta capella i les diverses fundacions que els dos Mont-rodon (oncle i nebot) instituïren a la seu de Girona, vegeu el meu treball citat a la nota 5.

72. L. BATLLE I PRATS, *op. cit.*, p. 156.

l'obra d'una nova trona en el moment en el qual Bertran pensava en la remodelació del panteó familiar, per al qual se serví d'un mestre forà familiaritzat amb la tradició de Rieux: el carcassonès Joan Avesta.⁷³ Tot i deixar oberta la solució definitiva del problema, potser aquesta darrera possibilitat no resulta tan fora de lloc com a priori podria semblar. És el moment de recordar, a més, que aquesta cronologia més tardana s'adiu millor amb la que s'ha avançat per als possibles paral·lels meridionals.⁷⁴ Amb això, però, no volem negar hipotètics contactes «meridionals» dels successius tallers escultòrics catalans vinculats laboralment al Rosselló o al Conflent en un o altre moment. És el cas, per exemple, de Jaume Cascalls o del taller d'Aloi de Montbriai, que en el tractament dels relleus on figuren nombrosos personatges manifesten significatives coincidències amb la solució adoptada pel mestre anònim del sepulcre Châtillon a Sant Bertran de Comenge, o bé dels sepulcres de la família Entença Llúria del Puig de València contractats per Aloi, en els muntants del baldaquí dels quals veiem figures femenines agafant-se part del caient de la túnica amb el mateix gest aristocràtic que acabem de comentar.⁷⁵

La marededéu de la trona de Barcelona

A la catedral de Barcelona, una marededéu atesta també, tot i que en unes dades avançades, el ressò directe de Rieux.⁷⁶ Em refereixo a la que s'emplaça a l'exterior de la trona del cor (fig. 13) executada per Pere Sanglada vers 1394-1403.⁷⁷ Comparar-la amb realitzacions vinculades, d'una o altra manera, al taller (les peçes més eloqüents són les verges de Conques sur Orbiel o Villalier,

73. Vegeu el meu treball citat a la nota 5.

74. Dins l'àrea llenguadociana existeixen altres imatges que comparteixen trets comuns amb la narbonesa, com s'esdevé amb la Verge de Lavalette (B. MUNDT, *Der Zyklus des Chapelle de Rieux...*, fig. 53). Pel que fa a la marededéu de la capella de Betlem, F. Baron es decanta per una data pròxima a 1375 (F. BARON, «Vierge à l'Enfant dite Notre Dame de Bethléem», *Les Fastes du gothique...*, p. 128-129) i M. Pradalier pel tercer quart del segle XIV (M. PRADALIER, «Le décor de la chapelle N. D. de Bethléem dans l'art gothique», *Le grand retable de Narbonne* [Actes du 1er. Colloque d'histoire de l'art méridional au Moyen-Age, Narbonne, 1988], Narbona, 1990, p. 62).

75. Així s'esdevé en algun dels relleus del retaule de Cornella de Conflent, però, sobretot, en el sepulcre de Bernat Guillem d'Entença al Puig de Santa Maria (València) (Cf. el meu treball citat a la nota 5, nota 47). Pel que fa al gest de sostenir part del caient de les teles, no convé oblidar, però, que aleshores dins del taller d'Aloi hi treballen artífexs de clara ascendència italiana.

76. Vincles ja apuntats a: F. ESPAÑOL, «Atribuible a Pere Moragues. Mare de Déu amb el Nen», *Catàleg d'escultura i pintura medievals...*, p. 338.

77. M. R. TERÈS I TOMÀS, *Pere çà Anglada*, Barcelona, 1987, p. 50-61.

però sobretot la d'Azille-Minervoís)⁷⁸ (fig. 14), revela fins a quin punt una obra mig segle posterior n'és deudora en les vessants tipològica i iconogràfica, particularment en la darrera. Maria dempeus i amb l'Infant a la banda esquerra mostra algun dels trets iconogràfics genuïns: el llarg vel creuat per damunt del pit, el llibre obert a la mà dreta. L'únic tret que se n'allunya és la corona. L'obra catalana, com les restants escultures que embelleixen externament la trona, es deu a la mà de Pere Sanglada. Malgrat que, com hem defensat prèviament, la marede-déu de Cardona actuà com a element difusor de les formes llenguadocianes a casa nostra, la extraordinària proximitat existent entre l'escultura de Sanglada i la d'Azille-Minervoís pot fer pensar en el coneixement directe d'aquest tipus marià per part de l'escultor. En aquest sentit, el seu viatge anterior l'any 1394 a la recerca de models per al cor barceloní vers Girona, Elna, Narbona, Carcassona «e per altres lochs»⁷⁹ pot ser molt significatiu, especialment si es té en compte la proximitat existent entre Azille-Minervoís i Carcassona, indret aquest darrer on podria haver-se obtingut el model marià.

78. Sobre aquestes escultures de l'Aude (a l'entorn de Carcassona): B. MUNDT, *Der Zyklus des Chapelle de Rieux...*, p. 72-74, fig. 52, 51. També sobre la primera: F. BARON, «La Vierge et l'Enfant», *Les Fastes du Gothique. Le siècle de Charles V*, París, 1981, p. 110-111.

79. Vegeu la transcripció del document a: M. R. TERÈS I TOMÀS, *op. cit.*, doc. 4, p. 104.