

ELS REPERTORIS ROMÀNICS DEL MUSEU DE LLEIDA DIOCESÀ I COMARCAL

FRANCESC FITÉ*

RESUM

El que s'ofereix en aquest text és un recorregut pel romànic del museu, en què té un pes important un grup de peces procedent de l'antiga abadia d'Àger i un altre d'escultura romànica dins de la denominada Escola de Lleida. El recorregut s'aborda per tipologies, en què destaca, pel que fa a la imatgeria i la pintura sobre taula, el taller o tallers sorgits entorn de la Ribagorça o Lleida durant la segona meitat del segle XIII. Com a peces més singulars, destaquen els escacs de cristall de roca, d'ascendència islàmica, i les dues obres d'estil 1200: el grup de l'Anunciata i el frontal de Berbegal.

Paraules claus: escultura, romànic, gòtic, pintura sobre taula, imatgeria.

ABSTRACT

What this text offers is a journey through the museum's Romanesque, in which a collection of pieces from the old abbey of Àger particularly stand out, as well as another Romanesque sculpture from the so-called school of Lleida. This journey is organised by typology, of particular note, in terms of imagery and wood painting, being the workshop or rather workshops that grew up around the Ribagorça region or Lleida in the second half of the thirteenth century. The most singular pieces are perhaps the rock crystal chess pieces, of Islamic origin, and the two pieces in the style of 1200: the group of the Annunciation to the shepherds and the altar-front of Berbegal.

Key words: sculpture, Romanesque, Gothic, panel painting, statuary.

* Universitat de Lleida.

Introducció

De les 1.559 peces que es cataloguen al catàleg *Pulchra* com a pertanyents al Museu de Lleida Diocesà i Comarcal, únicament noranta-cinc formen part de les col·leccions del romànic i, d'aquestes, seixanta-nou corresponen a escultura en pedra, a les quals s'afegeixen vuit fragments més de llibres litúrgics dels segles XII-XIII, quatre amb notació musical, i tots sense cap element decoratiu. Malgrat aquesta migradesa en nombre de peces, cal dir-ho, n'hi ha de prou representatives i importants perquè siguin tingudes en compte i facin que el nostre museu tingui el seu lloc entre els museus catalans amb fons romànics.

Certament, aquest conjunt de peces, amb els anys, es pot mirar d'incrementar. Pensem que aquest ha de ser un dels objectius dels responsables actuals i futurs de la direcció del museu: arbitrar polítiques que s'imposin com a objectiu enriquir i sobretot completar les sèries del museu que tot seguit comentarem, en especial aquelles que millor en defineixen el perfil, tenint present que una part important de les obres procedeix del fons de l'antic Museu Diocesà, nodrit per un conjunt d'obres que procedeixen de les parròquies, incloses aquelles que històricament formaven part del bisbat abans del 1995, quan es produí la funesta segregació de cent onze parròquies pertanyents a la Franja de Ponent, les quals passaren a integrar-se al bisbat de Barbastro-Montsó; a saber, parròquies de les comarques de la Ribagorça, la Llitera i el Baix Cinca fonamentalment.

Una altra part important d'obres procedeix de l'antiga catedral de Lleida, que fou, com és sabut, un centre artístic molt dinàmic en època romànica. Des d'allí, recordem-ho, es difongueren les darreres tendències del romànic a les nostres terres. L'estil i els tallers que hi estigueren actius abastaren també el territori de la Franja, i convertiren Lleida en un enclavament artístic de primera dimensió, aspecte que cal tenir present en el moment de voler explicar el romànic d'aquestes contrades després de la conquesta cristiana, especialment al llarg del segle XIII.

Per raons d'espai i de temps, hem mirat de seleccionar, per comentar-les, aquelles obres més representatives que, d'una forma o altra, han de figurar en el discurs museogràfic que s'està preparant per al nou edifici, que es preveu inaugurar a principi del 2007. En uns casos, es tracta d'obres importants per elles mateixes i, en d'altres, d'obres que tenen interès dins el context lleidatà comentat, que il·lustren sobre l'art que florí entorn la Seu Vella, dins un context d'estil 1200 assimilat i plasmat en unes fórmules ornamentals amplemment difoses, molt característiques i fàcilment identificables, en les quals es palesa fonamentalment llur nissaga llenguadociana.

El recorregut l'encetarem amb una obra emblemàtica, el conjunt de les dinou peces de cristall de roca d'origen islàmic que procedeixen del tresor de la col·legiata d'Àger i que van pertànyer a Arnau Mir de Tost, el fundador de la canònica agerensa, detallades en el seu testament del 1072.¹ És un conjunt de peces que el 1806 foren vistes per Villanueva,² que les descriu i alhora transcriu un inventari de l'època de l'abat Joan Sobrino (1597) que adjunta en el seu *Viage literario a las iglesias de España*. Mercès a l'excursió científica del Centre Excursionista de Catalunya del 1886 —la primera a aquesta zona del Montsec—, es donaren a conèixer. Concretament, se'n donaren a conèixer catorze, que es guardaven en aquell moment a la sagristia,³ arran de la qual cosa foren venudes des de Barcelona⁴ al comerç internacional i passaren a formar part de la col·lecció parisenca de la marquesa de Behague; després s'integraren a la col·lecció Ganay (1959) i el 1968 s'exposaren a Nova York. Posteriorment, entraren novament en comerç, foren adquirides pel cap de Govern de Kuwait i s'integraren així a la col·lecció al-Sabah que acabà conformant el Museu Nacional de Kuwait.⁵ Es tracta del lot de peces més ben conegut i publicat reiteradament pels especialistes de l'art islàmic, com Mingeon, Oleg Grabar o Ettinghausen.⁶ Les restants dinou, que ara co-

1. Francesc FITÉ LLEVOT, «El lot de peces d'escacs de cristall de roca al Museu Diocesà de Lleida, procedents del tresor de la Col·legiata d'Àger (s. XI)», *Acta Historia et Archaeologica Medievale*, núm. 5-6 (1984-1985), p. 281-312.

2. Jaume VILLANUEVA, *Viage literario a las iglesias de España*, vol. IX, Madrid, Real Academia de la Historia, 1821-1851, p. 141.

3. Sembla que aquestes peces, arran de la visita, foren traslladades a Barcelona pel rector d'aquell moment, mossèn Mora, i foren dibuixades i donades a conèixer per Josep BRUNET I BELLET, «Sobre unes pessas d'un joch d'escachs de crestell de roca vingudas d'Àger», *Butlletí de l'Associació Catalanista d'Excursions Científiques* (Barcelona), vol. IX-X (1887-1888), p. 34-36. Els dibuixos foren publicats posteriorment per Ceferi ROCAFORT, *Província de Lleyda*, Barcelona, Establiment Editorial d'Albert Martin, s. d. (*Geografia General de Catalunya*, dir. F. Carreras Candi), p. 228-230. Les peces que obren a Lleida, ja s'havien portat a Lleida, on entrarien a formar part del Museu Diocesà que el 1993 s'inaugurà al nou edifici del Seminari Conciliar que promogué en aquesta mateixa època el bisbe Meseguer.

4. Sospitem que la venda fou verificada a través del senyor Fontdevila, que era oriünd d'Àger i un antiquari significat de Barcelona.

5. Marilyn JENKINS (ed.), *Islamic Art in the Kuwait National Museum. The al-Sabah Collection*, Londres, Sotheby Publications, 1983, p. 60. La història no finalitzà aquí, ja que, durant la invasió de Kuwait entre el 1990 i el 1991, les peces foren traslladades a Bagdad amb la resta d'obres del museu. Un cop acabat el conflicte, els escacs es comptaven entre les extraviades, unes seixanta d'un total de set mil. Sortosament, van aparèixer fa ben poc en comerç, i foren adquirides directament per l'emir de Kuwait (vegeu <http://www.goddesschess.com/chessays/calvopieces.html>, enllaç actiu el gener de 2006), pel que suposem que a hores d'ara tornen a ocupar el seu lloc en l'esmentat museu.

6. Richard ETTINGHAUSEN i Oleg GRABAR, *Arte y arquitectura del Islam 650-1250*, Madrid, Catedra, 1996, p. 214-215.

mentem i que formaven part també del tresor de la col·legiata, s'integraren al Museu Diocesà de Lleida des del seu començament, constant quan fou inaugurat pel bisbe Meseguer l'any 1893. Després de la Guerra Civil del 1936, tancat el Museu Diocesà, es mantingueren en magatzem —en el mateix lloc del seminari on abans de la guerra s'exposaven— fins fa una trentena d'anys, que es donaren a conèixer.⁷ Es tracta de peces tallades en cristall de roca, amb la superfície llisa o amb una decoració més senzilla que la que figura en les kuwaitianes. Tot i així, són igual d'interessants, per la raresa. Les de Kuwait, ornades amb motius vegetals, es tendeix a datar-les més dins l'època tulúnida que la fatimina, i es dubta de quin fou el centre de fabricació, si egipci, com al-Fustat, o Basora;⁸ sobre les que no sembla haver-hi cap dubte és de les lleidatanes, considerades d'època fatimita, com les llises de Kuwait. En tot cas, cal parlar d'una cronologia situada entre els segles X i XI per a totes.

A Occident, arribaren a través de les rutes comercials. Els cristians les podien adquirir per compra o també com a present de botí de guerra, fruit dels saqueigs que es produïren arran de les guerres de conquesta dels cristians contra els musulmans. En el cas d'Arnau Mir de Tost, creiem més versemblant que les adquirí per compra, tot i que, tenint en compte que foren diversos els jocs que posseï, cap la possibilitat que algun fos un obsequi o fruit de botí.

Com és sabut, es tracta d'un bon exponent de la difusió del joc d'escacs a través de l'Islam a terres hispanes, un joc que era d'origen oriental i que calgué adaptar a la mentalitat feudal occidental, creant la figura del rei i la reina i substituint el cos d'exèrcit dels elefants per les torres. En aquest context, no assistim únicament al canvi de protagonistes, sinó també a una adaptació de les peces, genuïnament musulmana, amb llur curiosa simplificació i nova semblança abstracta que se situa en l'origen de les formes de les nostres peces actuals.⁹

7. Han figurat en les exposicions següents: *Thesaurus/ Estudios. L'art als bisbats de Catalunya 1000/ 1800*, Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1986, p. 19-21 (cat. 3 i 4, peces d'escacs i flascó de perfums, CASAMAR); *Museu Diocesà de Lleida 1893-1993. Catàleg/ Exposició Pulchra*, Lleida, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1993, p. 54-56 (cat. 26 i 27, peces d'escacs i flascó de perfums, CASAMAR). També al catàleg *Catalunya Medieval*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1992, p. 36-37 (cat. 1-9, peces d'escacs, CASAMAR); *Els escacs i el cavaller. Un viatge en el temps i l'espai*, Museu de Lleida, Diocesà i Comarcal, Lleida, s. d.

8. Richard ETTINGHAUSEN i Oleg GRABAR, *Arte y arquitectura...*, p. 214; Manuel CASAMAR, *Catalunya medieval*, p. 37, i Manuel CASAMAR, *Museu Diocesà...*, p. 55.

9. Harold James Ruthven MURRAY, *A History of Chess*, Oxford, Oxford University Press, 1913; Charles K. WILKINSON, *East Chess and West. Past and Present*, Nova York, Metropolitan Museum of Art, 1968, entre altra bibliografia.

Escultura romànica

1. *Escultura en pedra*

Entrant ja de ple en el romànic, ens centrarem tot seguit a veure'n l'escultura, i ho farem posant en relleu primerament el grup de capitells que es conserven al museu procedents de la cripta de la col·legiata de Sant Pere d'Àger, ja que és un dels conjunts més interessants de la col·lecció i el més antic del museu, juntament amb el capitell de possible origen islàmic tallat en marbre —n. i. 582.¹⁰ Cal recordar que la construcció del temple abacial d'Àger es féu en dues etapes: la primera, amb anterioritat al 1047, i, la segona i més important, a partir dels anys seixanta i fins a una data indeterminada que no superarà els primers anys de la novena dècada del segle XI, durant la qual estigué actiu també el taller d'escultors que realitzà els capitells esmentats.¹¹

Aquest temple restà en funcionament fins al 1838, moment en què, arran de la Primera Guerra Carlina i a conseqüència del fet d'haver-se convertit tot el recinte —castell i col·legiata— en caserna militar,¹² patí els estralls de la guerra i el tancament definitiu. A causa de l'abandó, acabà per esfondrar-se, al darer terç del segle, quan ja feia un temps que el temple estava fora de culte.¹³

10. Capitell de marbre descobert, sembla, a la zona d'Artesa de Segre, que hem adscrit a les produccions andalusines i datat entorn als segles IX-X —vegeu els catàlegs *Pulchra*, p. 54, i *Millennium*, p. 102-103.

11. Per al temple, es pot consultar el volum XVII de *Catalunya romànica*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1994, p. 115-132. Sobre l'escultura, també Francesc FITÉ LLEVOT, «L'escultura romànica de la Col·legiata de Sant Pere d'Àger, segle XI. Algunes qüestions sobre el seu estil i la seva iconografia», *Ilerda/ Humanitats*, vol. XLVIII (1990), p. 11-30.

12. Que hi hagué culte fins al 1838 ho sabem mercès a un diari personal conservat, pertanyent a un farmacèutic d'Àger, escrit en aquesta època —vegeu Eduard GONZÁLEZ I MONTAR-DIT, *Un farmacèutic d'Àger en la guerra carlina*, Bellpuig, impr. Saladrigues, 2003, p. 90. Hi llegim que l'1 de desembre, tot just finalitzada la Primera Guerra Carlina, que suposà una lamentable destrucció de la vila en mans dels cristins, «En la col·legial de Sant Pere, no es troba més que cendres i voltes desplomades. Posaren foc (els cristins o governamentals) a la sagristia, vestidor, peces del monument, altar del Cor de Maria, i de Nostra Senyora del Roser, sense que hi hagi quedat una fusta d'un dit sense cremar.» Així i tot, l'edifici se salvà.

13. L'enderroc de la col·legiata es produí a causa del desafortunat debilitament dels pilars de la nau, en efectuar unes reformes al segle XVIII que consistiren en l'arrebossat dels murs, l'ocultació de les cornises romàniques amb balustrades de guix i l'eliminació de les columnes adossades dels pilars, és possible que per guanyar espai. A conseqüència d'aquesta insensatesa, els pilars debilitats de la nau s'obriren i la volta de canó de la nau principal, reforçada amb arcs torals, s'ensorrà. Un crit unànim de «Sant Pere cau» fou la reacció dels vilatans que palpaven el final del vell edifici, tan ple d'història i vinculat per sempre al seu fundador, Arnau Mir de Tost, les despulles

Els cinc capitells que posseeix el museu, recuperats de les runes, foren traslladats primerament al Museu Diocesà de Lleida,¹⁴ juntament amb altres fragments de retaules gòtics també procedents del monument, durant el primer terç del segle XX, abans del 1932, després de més de deu anys de finalitzada la campanya de restauració que impulsà i dirigí Puig i Cadafalch, que fou precisament quan foren descoberts els capitells entre les runes de la cripta.¹⁵ També es traslladaren dos altres capitells al Museu d'Art de Catalunya, així com un cimaci.¹⁶

Es tracta, si més no, del primer testimoni al territori lleidatà d'escultura romànica. La varietat de formes que presenten els capitells i les diferències d'estil ens cercioren de la presència d'un taller que fou cridat arran de la remodelació del temple abacial que impulsà el promotor de l'obra, Arnau Mir de Tost, i que suposà l'afegiment d'una cripta, a la manera de la de Vic o Cardona, i un nou cos d'edifici de planta basilical i transepte, sobre estructures més antigues, que inclogué tot un programa de decoració escultòrica molt ric i important, ja que s'estengué, des de la cripta, per l'absis i per les naus, ornant impostes i capitells sobretot amb motius fonamentalment fitomorfs, en relleu i tallats a bisell. Els capitells coronaven les columnes adossades en tots els pilars de les naus i l'absis principal, amb una disposició típica a base de fornícules flanquejades per columnes, semblant a Cardona o a Sant Pere del Burgal, afortunadament ben conservat. A la cripta, en canvi, els capitells coronaven les columnes exemptes, de fust monolític i basament àtic que sostenien les voltes d'aresta de la coberta, actualment ensorrades.

profanades del qual s'havien ja traslladat a la parroquial de Sant Vicent, després de profanar-les la soldadesca, juntament amb les dels arxiprestes que regiren l'església al llarg dels segles XVII-XVIII.

14. Vegeu el catàleg *Pulchra*, p. 68-69 (cat. 52-56, capitells, MACIÀ).

15. La cripta s'havia enrunat cap a final del segle XIX, arran d'una desafortunada iniciativa del rector de la població, que decidí reaprofitar capitells i columnes de la cripta per fer les estacions del viacrucis al llarg del camí del Calvari que es recorre per Setmana Santa a les processons. Una de les accions de la fase de restauració de Puig i Cadafalch consistí a desenrunar el monument, amb la intenció de dur-ne a terme una restauració que restà estroncada amb l'adveniment de la dictadura de Primo de Rivera. Per a una millor conservació del material recuperat, es creà un dipòsit amb les pedres tallades i esculpides recuperades en l'antiga sala capitular. També es prengueren les iniciatives de traslladar dos capitells i dues impostes al Museu Nacional d'Art de Catalunya i, en una segona fase, cinc capitells al Museu Diocesà de Lleida, en aquest cas per iniciativa de mossèn Laureà Soler, fill d'Àger, que són els que ara es guarden al Museu de Lleida Diocesà i Comarcal.

16. El trasllat es feu en època de Puig i Cadafalch. Sobre aquests capitells i cimaci, el darrer estudi apareix a *Museu d'Art de Catalunya. Prefiguració*, Barcelona, MNAC, 1992, p. 125-126 (cat. 4, capítol d'Àger, LORÉS).

Aquest taller s'inscriu dins els existents al nostre país des de les primeres dècades del segle XI i que derivaven dels que renasqueren al Rosselló, amb ramals de difusió que van des de Sant Pere de Rodes fins a Sant Sebastià dels Gorgs, la catedral de Barcelona i Àger. Val a dir que l'escultura del taller actiu a la catedral de Barcelona, que es data vers el 1058, és la més propera en estil a la d'Àger, pel que pensem que cal determinar-ne molt clarament la relació. La doctora Espanyol també hi veu propera la que orna el campanar de Sant Sebastià dels Gorgs.¹⁷ Cal no oblidar les fortes relacions del comte Ramon Berenguer I i d'Almodís amb Arnau Mir de Tost, que el 1056 assistí al seu esponsalici a la catedral romànica de Barcelona precisament. Cap la possibilitat que fos aleshores quan el nostre promotor entrés en contacte amb el taller actiu a Barcelona i que veié de contractar-lo per a la seva obra agerenga. No endebades, pensem que l'inici de l'obra agerenga cal situar-lo proper a aquestes dates, vers el 1060.

Hem dit que es tracta d'un taller divers, amb una forta tradició tardoantiga, si ens fixem en les diferents formes dels capitells que giren entorn de l'ordre corinti, tot i que també adopten altres formes com la troncopiramidal, com en el cas dels dos capitells del MNAC. L'apropament a l'art islàmic de treballar l'ivori i a les pervivències renovades que remunten al període visigot¹⁸ són alguns dels aspectes que s'han destacat, entre d'altres com el reviscolament de la talla a bisell, de forma semblant a com succeí a la Llombardia, com ha fet palès el professor Peroni;¹⁹ una altra possible via per entendre la penetració d'aquest tipus d'escultura a bisell, coincidint amb l'arribada dels corrents del primer romànic, en part vinculats a aquesta regió nord-italiana. En aquest sentit, s'ha destacat la recuperació de la decoració en estuc, tal com apareix a Tavèrnoles, seguint els exemples semblants del món italià.²⁰

Entrant ara de ple en l'escultura del segon romànic, o del tardoromànic, cal fer esment en primer lloc de dues de les peces escultòriques més emblemà-

17. Vegeu Antoni PLADEVALL, Joan-Albert ADELL i Francesca ESPAÑOL, *El monestir de Sant Sebastià dels Gorgs*, Barcelona, Artstudi, 1982 (*Art romànic*, núm. 15), p. 187-212.

18. Sobre la pervivències preromàniques, vegeu l'estudi encara vigent en certs aspectes de Josep PUIG I CADAFALCH, *L'Art wisigothique et ses survivances*, París, F. De Nobele, 1961; també Xavier BARRAL I ALTET, *L'art pre-romànic a Catalunya segles IX-X*, Barcelona, Edicions 62, 1981, p. 110-121.

19. Adriano PERONI, «Architettura e decorazione nell'area lombarda dalla metà del secolo X alla metà dell'XI (stato degli studi e problemi aperti)», a *Simposi internacional d'arquitectura a Catalunya, segles IX, X i primera meitat de l'XI*, Girona, Universitat de Girona, 1988, p. 65-75.

20. Vegeu el volum VI de *Catalunya romànica*, 1992, p. 127.

tiques del museu, clar exponent de l'estil 1200;²¹ ens referim a l'anomenat grup de l'Anunciata, que figurava en origen en les dues fornícules, encara existents, que flanquegen el portal de la Seu Vella de Lleida, dit precisament de l'Anunciata, almenys fins al darrer terç del segle XIX²² i la cronologia del qual no depassa el 1215. Mercès a l'estudi del mestre, batejat per la doctora Francesca Español²³ com a Mestre del frontal de Santa Tecla, avui podem atribuir amb seguretat el nostre grup escultòric a aquest mestre anònim actiu a la catedral de Tarragona, especialment a la zona del claustre. Fins i tot, s'ha proposat com una de les obres primerenques d'aquest escultor.²⁴ Ens trobem, de fet, amb un dels mestres més representatius del darrer romànic al nostre país i a la seu lleidatana, en la mateixa línia del mestre rossellonès Ramon de Bianya, el taller del qual treballà també a Lleida, o de l'anònim italià que encapçalà el primer taller escultòric de la seu lleidatana, juntament amb el mestre que ens ocupa, amb el qual s'ha relacionat l'estil d'Antelami²⁵ i darrerament el de Biduinus.²⁶ Es tracta, si més no, de figures amb una formació diversa, imbuïda de corrents distints que van des del nord d'Itàlia fins al Llenguadoc i que assimilen així mateix l'estil de Saint-Denis i Chartres, sota un fort component de tradició clàssica. Ja Bergós apropà el nostre conjunt al grup de l'Anunciata

21. En aquest sentit, resulta eloqüent que el professor Serafín Moralejo seleccionés el grup de l'Anunciata per figurar a l'exposició «O Portico da Gloria e o seu tempo», Santiago de Compostel·la (16 de setembre-17 de novembre de 1988), Xunta de Galícia, Conselleria de Cultura e Deportes, 1988, p. 142 i 146.

22. El 1881 ja no hi era; es documenta al Museu Arqueològic.

23. Francesca ESPAÑOL I BERTRAN, «El mestre del frontal de Santa Tecla i l'escultura romànica tardana a la Catalunya Nova», *Quaderns d'estudis medievals*, núm. 23-24 (abril de 1988), p. 81-103; també el catàleg *Seu Vella. L'esplendor retrobada*, Lleida, Generalitat de Catalunya i Fundació «la Caixa», 2003, p. 220-223 (grup escultòric de l'Anunciata: Maria i l'arcàngel Gabriel, CAMPS).

24. Vegeu Joaquín YARZA LUACES, «Primeros talleres de escultura en la Seu Vella», a *Congrés de la Seu Vella de Lleida. Actes*, Lleida, La Paeria, 1991, p. 48-49. Jordi Camps, a la seva tesi de llicenciatura, abordà un estudi parcial del claustre de la catedral de Tarragona en el qual n'analitza l'estil a partir del treball de la doctora Español —vegeu Jordi CAMPS I SÒRIA, *El claustre de la catedral de Tarragona: escultura de l'ala meridional*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1988.

25. Fou Jacques LACOSTE el primer a fer notar l'ascendent italià del primer mestre, que acostà al de Benedetto Antelami, «Decouverte dans la cathédrale romane de Lérida», a *Bulletin Monumental* (1974), p. 231-234; Jacques LACOSTE, «La cathédrale de Lérida: Les débuts de la sculpture», a *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, núm. 6 (1976), p. 275-298, que es reedità a *Ilerda*, vol. XL (1979), p. 167-192.

26. Sobre els primers tallers d'escultura actius a la seu lleidatana, vegeu Joaquín YARZA LUACES, «Primeros talleres de escultura en la Seu Vella», a *Congrés de la Seu Vella...*, p. 39-53.

dels Cordeliers, tot i ser una obra d'estil tolosà pur, malgrat les diferències d'estil; no endebades constitueix un destacat exponent de l'estil 1200.²⁷

Compositivament, s'ha remarcat en el grup lleidatà el canvi d'ordre en l'acte de la salutació angèlica respecte a altres grups i també la disposició dels personatges sobre peanyes on apareixen representats el drac infernal dominat per l'àngel, sota l'arcàngel Gabriel, i el lleó de Judà, sota la Verge, referint-se al llinatge de Crist; una forma de compondre que ja es veia a Chartres i Compostel·la i que esdevindrà típica de l'escultura gòtica francesa del segle XIII. Ambdues escultures destaquen com a notoris exemplars exempts, amb una acurada vestimenta de rics plecs, l'estilema dels quals ha estat la clau per crear la figura de l'anònim Mestre de Santa Tecla, amb una clara inspiració que deriva dels relleus romans, que la doctora Español ha posat en paral·lel amb els drapejats del frontal de Santa Tecla de la catedral de Tarragona, l'obra emblemàtica d'aquest mestre anònim de Santa Tecla.

Donat el poc temps i per abreujar, ens centrarem tot seguit, com hem anunciat, en un conjunt important de capitells i mènsules que s'inscriuen dins l'anomenada Escola de Lleida, molts de procedència desconeguda fins a l'actualitat i altres que provenen de l'enderroc de l'antiga parròquia de Sant Joan del Mercat, de la pròpia ciutat de Lleida (1868).²⁸ És un grup d'obres que cal considerar com un dels capítols amb una major especificitat dins el discurs museogràfic del museu, com ja hem argumentat, pel seu vincle amb tallers que deriven de la Seu Vella. De les mènsules, sembla que cinc procedeixen de l'esmentada església de Sant Joan,²⁹ juntament amb tres capitells³⁰ que es creu que formaren part de la portada, tal com es pot veure en el dibuix que es conserva, efectuat abans de l'enderroc.

Es tracta, si més no, d'un conjunt d'elements escultòrics amb un estil que cal inscriure clarament dins del definit pel doctor Yarza com a tercer taller d'escultura de la seu lleidatana, la cronologia del qual gira entorn als anys 1225-1240,

27. Joan BERGÓS, *L'escultura a la Seu Vella de Lleida*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1935, p. 148-153.

28. L'església es reféu de nou, tot just enderrocada i elegit el nou lloc per construir-la uns metres més enllà per tal de poder ampliar la plaça del mercat, en un estil neoromànic, paradoxalment. L'obra fou finalitzada durant l'època del bisbe Meseguer.

29. Ens referim a les mènsules amb n. i. 457, 474, 564, 565, 570 i 571 —vegeu cat. *Pulchra*, p. 65-67 (cat. 45-49, mènsules, MACIÀ, LORÉS). S'han publicat també al catàleg *La Seu Vella de Lleida. La catedral, els promotors, els artistes, s. XIII a s. XV*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1991, p. 143 (cat. 44, mènsula, CAMPS); cat. *Catalunya Medieval*, p. 122-123 (cat. 2.9, mènsula, LORÉS); vol XXIV de *Catalunya romànica*, p. 204-205.

30. Ens referim als capitells amb n. i. 572, 583 i 584. —vegeu cat. *Pulchra*, p. 72 (cat. 64-66, capitells de Sant Joan, LORÉS); cat. *La Seu Vella de Lleida...*, p. 141 (cat. 43, capitell de Sant Joan, CAMPS).

moment a partir del qual quedà configurada l'Escola de Lleida.³¹ El fort component classicitzant, via Itàlia novament, esdevé un dels trets més destacats, sobretot en la figuració humana, mentre en l'ornamental segueix viu el conreu de la decoració llenguadociana adscrita al seu segon taller, que reviscolà i es renovà en la darrera fase adscrita al denominat tercer taller de la Daurade,³² del qual és deutora l'escultura lleidatana. En aquest sentit, la ferma tradició que arrelà a Lleida amb la vinguda d'artistes i tallers forans, es difongué per tot el territori, inclosa la Franja de Ponent i part de l'Aragó, tal com s'ha fet notar en el cas de l'escultura de la portada de Sant Pere de Fraga.³³

Estudiar i veure d'afiliar bé les mènsules i els capitells adscrits a aquesta Escola de Lleida, alguns procedents amb seguretat de la Seu Vella, però també de Sant Martí i de la parròquia antiga de la Magdalena, tot i que per ara no hi ha dades al respecte,³⁴ és una tasca de recerca en curs que caldrà seguir fent. De les peces sense procedència, destaquem alguns capitells d'angle que haurien pogut formar part de portades d'antigues parròquies lleidatanes, com la de Sant Joan esmentada, a la qual creiem que se li podria assignar algun altre dels capitells conservats. Cal recordar, en aquest sentit, també l'enderroc de la parroquial de la Magdalena durant els fets de la Guerra de la Independència, església de la qual podrien procedir alguns dels capitells o elements arquitectònics custodiats al museu.³⁵

31. Sobre l'Escola de Lleida analitzada a les portades de la Seu Vella, vegeu Francesc FITÉ LLEVOT, «Escultura tardana: les portades de la denominada Escola de Lleida», a *Congrés de la Seu Vella...*, p. 77-91; també Marisol JOVÉ I COMPANYY, «Els tallers d'escultura a la Galeria de Llevant del claustre de la Seu Vella de Lleida», a *Congrés de la Seu Vella...*, p. 99-100.

32. Vegeu Denis JALABERT, *La flore sculptée des monuments du Moyen Âge en France*, París, A. & J. Picard & Cte., 1965, p. 55-57; *Musée des Augustins. Guide des collections. Sculptures romanes*, Tolosa de Llenguadoc, Musée des Augustins, 1998, p. 46-65; Raymond REY, *La sculpture romane languedocienne*, Tolosa de Llenguadoc, Edouard Privat, 1936, p. 323-339.

33. Vegeu Joaquín YARZA LUACES, «Primeros talleres de escultura en la Seu Vella», a *Congrés de la Seu Vella...*, p. 51-52; Francesc FITÉ LLEVOT, «El mensaje bíblico en las portadas románicas: breves consideraciones sobre las de la zona de Lleida», a *V Simposio Bíblico Español. La Biblia en el arte y en la literatura, II - Arte*, València-Pamplona, Universidad de Navarra, 1999, p. 274-275; també, en relació a la difusió, Jordi CAMPS I SÒRIA i Imma LORÉS I OTZET, «La difusió de l'Escola de Lleida a la zona d'Osca i les seves transformacions: el cas de l'escultura de San Miguel de Foces», a *Congrés de la Seu Vella...*, p. 101-105.

34. Hi ha algunes peces que s'han adscrit a la Seu Vella, com les mènsules n. i. 459, 515, 560, 561, 562 i 563 —vegeu cat. *Pulchra*, p. 64-65 (cat. 39-43, mènsules figuratives, MACIÀ)— i els capitells n. i. 576, 1683, 1480 i 1494 —vegeu cat. *Pulchra*, p. 70-71 i 73-74 (cat. 60, 62, 63 i 72, capitells, MACIÀ). Vegeu també el catàleg *Seu Vella...*, p. 267-268 (mènsules, MACIÀ).

35. Sobre les antigues parròquies de Lleida, vegeu Francesca ESPAÑOL I BERTRAN, «Les paroisses dans la ville: l'exemple de Lérida», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, vol. XXX (1999), p. 141-152.

2. *Imatgeria romànica*

Si ens seguim movent en el camp de l'escultura, hem de referir-nos tot seguit a la imatgeria de devoció, tallada sobretot en fusta policromada, que tingué un gran auge precisament en els segles plens del romànic i al llarg del segle XIII. Entre ella, destaquen els grups del Davallament,³⁶ els del Sant Sepulcre —més tardans, a partir del segle XIV—,³⁷ així com les talles de crucificats³⁸ per a creus d'altar i per a ús processional, i els grups de Calvari,³⁹ de mesura diversa, exposats a les esglésies per a la devoció i el cerimonial de Pasqua⁴⁰ i Setmana Santa.⁴¹ També són abundoses les talles amb la representació de la Mare de Déu amb el Fill, com a *Maiestas* i aviat com a *Theotókos*, dins el procés d'humanització que expe-

36. Sobre davallaments, vegeu Rafel BASTARDES, *Els davallaments romànics a Catalunya*, Barcelona, Artestudi, 1980 (*Art romànic*, núm. 13). Com a publicació més recent, a més d'altres catàlegs o edicions de fons museogràfics, com els que consten als volums de *Catalunya romànica*, vegeu *Obres mestres del romànic. Escultures de la Vall de Boí*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2004. Francesca ESPAÑOL, «Los Descendimientos hispanos», a *La Deposizione lignea in Europa. L'immagine, il culto, la forma. Catalogo regionale dei beni culturali dell'Umbria. Studi e prospettive*, Milà, Electa, Umbri Associati, 2004, p. 511-554.

37. Qui va proposar-ho va ser Josep BRACONS, «Els grups del Sant Sepulcre a Catalunya. Precisions sobre l'origen d'aquest model iconogràfic», a *Vè Congrés Espanyol d'Història de l'Art*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1986, vol. 1, p. 137-145. S'aborda molt especialment el conjunt del Sant Sepulcre de Sant Feliu de Girona, que s'ha atribuït a Aloi de Montbrai; obrat en alabastre.

38. Una obra de conjunt: Rafel BASTARDES, *Les talles romàniques del Sant Crist a Catalunya*, Barcelona, Artestudi, 1978 (*Art romànic*, núm. 9).

39. Ens referim al grup escultòric conformat pel Crucificat flanquejat per les talles de la Mare de Déu i sant Joan Evangelista, força difòs, que advertim arreu de la península Ibèrica, com per exemple a Santiañes de Pravia (Astúries) o en diverses esglésies lleoneses, tot i que pertanyents majorment al segle XIV —vegeu Máximo GÓMEZ RASCÓN, *Pantocrator y siervo. Iconografía cristológica medieval en la Diócesis de León*, Lleó, Edilesa, 2003. En tenim diversos exemples també al Museu Marès —vegeu *Catàleg d'escultura i pintura medievals. Fons del Museu Frederic Marès/ I*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1991, p. 103-105, 132-136 i 159-163.

40. Vegeu Alain RAUWEL, «La litúrgia pasqual a l'època romànica», al catàleg *Obres mestres del romànic...*, p. 55-59; Xavier DECTOT, «La iconografia monumental de la Passió entre els segles XI i XII», *Obres mestres del romànic...*, p. 61-69.

41. Sobre les imatges devocionals, en aquest cas del Sant Crist, i l'aparició i increment de les representacions del *Christus Pathiens*, vegeu Hans BELTING, *L'immagine et son public au Moyen Âge*, París, Gerard de Mondfort, 1998 (ed. alemanya, 1981) i Michele BACCI, «L'effigie sacra e il suo spettatore», a *Del vedere: pubblici, forme e funzioni*, Torí, Einaudi, 2004 (*Arte e storia nel Medioevo*, vol. III), p. 229-233; sobre els orígens de la representació del Crucificat, Marie-Christine SEPIERE, *L'immagine d'un Dieu souffrant*, París, Du Cerf, 1994. Nosaltres ens hi hem referit, Francesc FITÉ I LLEVOT, «Art popular i hagiografia», a *Hagios. La iconografia dels sants ribagorçans*, Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, Parròquia del Pont de Suert, 2000, p. 19.

rimentarà la seva representació al llarg del segle XIII, en el lent i gradual assoliment del gòtic;⁴² una fase que contempla àdhuc noves iconografies, com la de la Dormició,⁴³ la de la Coronació⁴⁴ o la de la Verge *lactans*,⁴⁵ és a dir, la Verge alletant el seu Fill.⁴⁶

Marcar una frontera en el procés evolutiu de les representacions de la Mare de Déu, de Majestat a Mare, resulta del tot arriscat, ja que no existeix aquell punt exacte en què poder precisar on acaba el romànic i s'inicia el ple estil gòtic, sobretot perquè ens movem en la inèrcia dels tallers locals, allunyats dels grans centres receptors de les novetats, que es mantenen durant temps rebecs a les innovacions, donada la formació tradicional, més artesana que realment artística en molts casos. L'estudi de la imatgeria en general i la de les verges en particular, donada l'escassetat de fons documentals o d'altra mena, segueix essent una assignatura pendent.⁴⁷ Hi ha estudis parcials de zones com la Cerdanya⁴⁸ o de conjunts museístics com el del Marès,⁴⁹ però res és definitiu, cal

42. Entre la molta bibliografia, consulteu Daniel RUSSO, «Les représentations mariales dans l'art d'Occident. Essai sur la formation d'une tradition iconographique», a *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, París, Beauchesne, 1996, p. 174-291; Monique GOULLET i Dominique IOGNA-PRAT, «La Vierge en <Majesté> de Clermont-Ferrand», a *Marie. Le culte de la Vierge...*, p. 383-405.

43. Vegeu Louis RÉAU, *Iconografía del arte cristiano*, Barcelona, Del Serbal, 1996 (Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento), tom 1, vol. 2, p. 629-633; també, Simon C. MIMOUNI, «De l'ascension du Christ à l'ascension de la Vierge. Les Transitus Mariae: representations anciennes et médiévales», a *Marie. Le culte de la Vierge...*, p. 471-512.

44. Louis RÉAU, *Iconografía...*, p. 643-648.

45. Vegeu, per exemple, Astrid PESARINO, «Contributo allo studio della Virgo lactans: il papiro PSI XV 1574 dell'Istituto Papirologico G. Vitelli di Firenze», *Latomus*, vol. 59, núm. 3 (2000), p. 640-646; Victor LAZAREFF, «Studies in the Iconology of the Virgin», *Art Bulletin*, vol. XX (1938), p. 35-36.

46. La dificultat de fixar fronteres es fa palesa a altres indrets hispans; per exemple, si analitzem les talles o representacions de devoció mariana de la diòcesi de Lleó —vegeu Máximo GÓMEZ RASCÓN, *Theotókos. Virgenes medievales de la Diócesis de León*, Lleó, Edilexa, 1996—; també en el cas de Navarra i la Rioja ho advertim —vegeu Clara FERNÁNDEZ-LADREDA, *Imaginería medieval mariana en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1988; catàleg *La Virgen en el arte de la Rioja de los XII-XVIII*, Logroño, Caja de Ahorros de la Rioja (Obra Cultural), 1988.

47. D'estudis en aquest sentit, a tot Europa, per citar-ne únicament dos exemples, tenim l'obra de Giovanni PREVITALI, *Studi sulla scultura gotica in Italia*, Milà, Einaudi, 1992, on es recullen exemples primerencs d'imatgeria, de la regió umbra i de la Llombardia, i Laurent GODAY, *Les sculptures médiévales*, Payot Lausanne, Nadir, 2000 (*Valère, Art & Histoire*, núm. 2), on hi ha relacionades algunes peces d'imatgeria, perfectament comparables amb les catalanes, del Sant Crist i la Mare de Déu, de la regió de Valais.

48. Vegeu Antoni NOGUERA I MASSA, *Les marededéus romàniques de les terres gironines*, Barcelona, Artstudi, 1977 (*Art romànic*, núm. 5).

49. *Catàleg d'escultura...*, p. 106-109 i 137-147.

seguir treballant en aquest sentit. En el cas del nostre museu, aquesta problemàtica és ben palesa. Anem a veure.

2.1. Els crucificats

De figures de crucificats, a Lleida, en tenim quatre i avui en comentarem tres. En primer lloc, anem a veure el considerat més antic, de menor mesura que els altres, que correspon a una creu processional procedent de Montmagastre⁵⁰ que, malgrat que és proper a la Seu d'Urgell, hi ha dificultats d'afiliarlo amb els tallers coneguts, tot i que es pot comparar amb peces d'altres materials, com les crucifixions de metall inscrites dins els anomenats tallers llemosins,⁵¹ un exemplar dels quals presentarem al final.

En ell, tot i així, crida l'atenció la creu potençada, decorada amb relleus de guix que miren d'imitar l'orfebreria, de forma semblant a com eren tractades les superfícies dels frontals, especialment en el taller que se situa precisament entre Lleida i la Ribagorça.⁵² Aquest és el motiu pel qual s'ha mirat d'inscriure l'obra dins els mateixos tallers que els frontals, entenent que deuriem haver-se dedicat també a dur a terme aquesta mena d'objectes litúrgics: un taller, com s'ha dit,⁵³ actiu vers mitjan segle XIII, que podria ser el responsable de l'execució, tot i que la tendència és de datar la peça una mica abans. Cal afegir que Montmagastre era centre d'un priorat vinculat a la col·legiata de Sant Pere

50. Vegeu cat. *Pulchra*, p. 60-61 (cat. 33, Crist crucificat, TARRAGONA).

51. Sobre l'escultura llemosina, vegeu els catàlegs *Louvre. L'oeuvre de Limoges. Meaux limousins du Moyen Âge*, París, Réunion des Musées Nationaux, 1995, i *De Limoges a Silos*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2001.

52. Un argument a favor, tot i les diferències d'estil, l'ofereix la creu processional amb el Crist pintat procedent de la Ribagorça, del segle XIII, de semblant tipologia de creu i amb la superfície de la fusta tractada amb encolatge de guix, igualment per simular l'orfebreria, com en el cas dels frontals —vegeu cat. *Prefiguració*, p. 189-190 (cat. 35, PAGÈS).

53. Sobre aquest possible centre cal fer esment, primerament, de l'obra de COOK i GUDIOL i citar, en aquest sentit, com a síntesi, el vol VI d'*Ars Hispaniae*, Madrid, Plus Ultra, 1980, p. 125; també Josep GUDIOL I CUNILL, *Els primitius. La pintura sobre fusta*, Barcelona, S. Babra, 1929, p. 236-268; Josep GUDIOL RICART, *Pintura medieval en Aragó*, Saragossa, Institución Fernando el Católico, 1971, p. 17-18; Anna Maria BLASCO, *La pintura romànica sobre fusta*, Barcelona, Dopesa 2, 1979, p. 14-16; Xavier BARRAL I ALTET, «La pintura pre-romànica i romànica», a *Pintura antiga i medieval*, Barcelona, l'Isard, 1998 (*Art de Catalunya*, núm. 8), p. 132-133; Rosa ALCOY, «La pintura gòtica», a *Pintura antiga...*, p. 142-143; cat. *Prefiguració*, p. 190-195 (cat. 36, 37, frontal de Cardet, frontal de Gia, CAMPS); darrerament, Marisa MELERO, *La pintura sobre tabla del gòtic lineal*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2005 (*Memòria Artium*, núm. 3), p. 40.

d'Àger, el que permetria explicar el possible encàrrec, pel vincles d'aquesta església amb les terres de la Franja o àdhuc amb Lleida. El tema queda obert. També podria pensar-se en la Seu d'Urgell. Recordem que en aquesta zona no-guerrenca hi ha imatges significatives, tot i que marianes, d'aquesta mateixa època, com són les marededéus del Puig de Meià,⁵⁴ de Santa Maria de Meià⁵⁵ i de Cubells,⁵⁶ que denoten una activitat important i una notòria execució respecte a altres zones —totes les imatges es troben *in situ*.

Els altres dos crucificats són de mida major i s'han inscrit al taller d'Erill la Vall,⁵⁷ com a perllongació o derivació, dins la segona meitat del segle XIII, un salt cronològic que ens provoca una certa indefinició i el sentiment d'una mancança d'obres i d'artistes per a aquest llarg període que va des de final del segle XII fins al darrer terç del XIII, aproximadament. El Crist de Perves⁵⁸ malauradament ha perdut tota la policromia, després de les restauracions sofertes. Així i tot, es tracta d'una obra força interessant i de bona qualitat. Estilemes com el dels cabells i la barba —tot i diferir— són els elements que s'han posat en relació amb el taller d'Erill, destacant emperò el grau d'evolució i humanització de la figura. Ainaud⁵⁹ parla de combinació del nou tipus de Crist sofrent, de tres claus i braços enlairats que s'imposa amb el gòtic, a la segona meitat del segle XIII, i el model més hieràtic de tradició d'Erill. El Crist de Manyanet,⁶⁰ de la mateixa època i artista diferent, mostra també un estil notori, tot i no ser de la qualitat del de Perves. S'ha comparat, com el de Perves, amb el d'Olp.⁶¹

54. Vegeu el volum XVII de *Catalunya romànica*, p. 461.

55. La imatge, de més qualitat que la del Puig de Meià, no es recull a *Catalunya romànica*, malgrat el seu interès, ja que es tracta d'una talla del segle XIII.

56. Vegeu també el volum XVII de *Catalunya romànica*, p. 359.

57. Rafel BASTARDES, *Els davallaments...*, p. 61-136; cat. *Millenium*, p. 158 (cat. 99, davallament d'Erill la Vall, AINAUD); cat. *Prefiguració*, p. 151-153 (cat. 17, davallament de Taüll, LORÉS); vol. XVI de *Catalunya romànica*, 1996, p. 201-202, 212-214 i 260-261; vol. I de *Catalunya romànica*, 1994, p. 297-301. Com a obra més recent, cal veure el catàleg *Obres mestres del romànic...*

58. Vegeu els estudis sobre aquest Crist al catàleg *Thesaurus*, p. 63-64 (cat. 37, Crist crucificat de Perves, AINAUD); cat. *Catalunya Medieval*, p. 154-155 (cat. 2.26, Crist crucificat de Perves, AINAUD); cat. *Pulchra*, p. 61 (cat. 34, Crist crucificat de Perves, AINAUD); Imma LORÉS I OTZET, «Viatge per la història: el repte d'un museu. Ús i funció de les col·leccions diocesanes d'època romànica», *Ilerda/Humanitats*, vol. LI (1994), p. 58-59; també vol. XVI de *Catalunya romànica*, 1996, p. 185-186.

59. Vegeu cat. *Thesaurus*, p. 63-64, o cat. *Catalunya Medieval*, p. 154.

60. Vegeu cat. *Pulchra*, p. 61-62 (cat. 35, Crist crucificat de Manyanet, LORÉS).

61. Les diferències d'estil i altres detalls són notoris entre el Crist de Manyanet i aquesta talla mutilada pallaresa; tot i així, cal assenyalar que es considera també una obra executada per un artista que derivaria del taller d'Erill. Sobre el Crist d'Olp, vegeu el volum XV de *Catalunya romànica*, 1993, p. 313-314 i també el vol. XXIII de *Catalunya romànica*, 1988, p. 216-217.

No podem defugir destacar el major accent en el sofriment que es palesa en aquestes obres, més tardanes i de gran volum, posteriors a la primera meitat del segle XIII.

2.2. Les marededéus

Si ara ens fixem en les talles de la Verge, tot es torna més complex. La dificultat fa que establir filiacions i tallers resulti, ara per ara, impossible. Fins i tot, no resta clara la classificació entre les romàniques i les considerades gòtiques, ja del segle XIV, per les pervivències i inèrcies apuntades.

De les que presentem, les dues considerades més antigues provenen de la vall d'Àger. Una de Cas, es diu que de Sant Jaume, tot i que podria venir també de l'ermita desapareguda de Santa Margarida;⁶² es data al segle XII. L'altra no sabem exactament de quina església o ermita de la vall pot provenir —Pedra, la Pertusa, Claramunt—; es data al segle XIII.⁶³ Totes dues mostren la iconografia i l'estil propi de les majestats, tot i que de forma molt tosca i senzilla.

Més tardanes semblen la petita imatge mutilada —ha perdut l'infant— que procedeix de Castellàs de Malpàs⁶⁴ i la que prové d'Erillcastell,⁶⁵ més ben con-

62. Número inventari 1250 (antic 78) —vegeu cat. *Pulchra*, p. 59-60 (cat. 31, marededéu, LORÉS), on no consta cap procedència; es data al segle XII. La procedència l'ha documentada Carmen BERLABÉ I JOVÉ, *Els inicis de la museologia a Lleida i el Museu Diocesà: història i vicissituds d'una col·lecció*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1999 (tesi de llicenciatura), vol. II, fitxa 56 de 637. Precisa la procedència a través del *Boletín Oficial Eclesiástico de la Diócesis de Lérida*, T. VII-7, 6 de març de 1897, p. 116-117 i també per referència d'Enric MOGUES, «Del último certamen. Breve reseña histórico-artística del Museo Diocesano Ilerdense», *Esperanza. Revista mensual del Seminario Ilerdense*, 25 de juny de 1919, p. 133-137. Vegeu també el vol. XXIV de *Catalunya romànica*, 1997, p. 203, on ja consta com de Sant Jaume de Cas.

63. Número inventari 327 (antic 514) —vegeu cat. *Pulchra*, p. 60 (cat. 32, marededéu, TARRAGONA), on no consta cap procedència; es data del segle XII. La procedència l'ha documentat Carmen BERLABÉ I JOVÉ, *Els inicis...*, fitxa 420 de 637. Situa la data d'ingrés entorn al 1918 i es basa per argumentar-ho en la fotografia de l'Arxiu Mas núm. clixé 21050-C (any 1918). S'ha proposat com a provenint d'Erillcastell —vegeu vol. XVI de *Catalunya romànica*, 1996, p. 186-188, on es plantegen, emperò, dubtes sobre aquesta procedència, igual com al vol. XXIV de *Catalunya romànica*, 1997, p. 203.

64. Número inventari 352 (antic 776) —vegeu cat. *Pulchra*, p. 118-119 (cat. 180, marededéu, NAVARRO), on no consta la procedència, datant-la entre el segle XIII i la primeria del XIV. Qui n'ha determinat la procedència ha estat Carmen BERLABÉ I JOVÉ, *Els inicis...*, fitxa 631 de 637. Consta el seu ingrés, segons aquesta autora, a la revista *Esperanza*, 1927, p. 71.

65. Número inventari 338 (antic 74) —vegeu cat. *Pulchra*, p. 119 (cat. 181, marededéu, NAVARRO). La data molt al final del XIII o inici del XIV.

servada i coronada, amb el Nen en actitud i sostenint un llibre. Una altra talla que volem mostrar, contemporània de l'anterior, que procedeix de Pinyana, té com a curiositat el Nen extraïble.⁶⁶ Es data tardanament —vers la fi del XIII o inici del XIV—, malgrat que manté en tot la iconografia típica: la Verge representada com a tron de Déu i sostenint el Fill, que mostra el llibre dels Evangelis en una mà, mentre amb l'altra beneeix.

És fixant-nos en el plec de la roba, en la certa humanització, com ens adonem de les lleus transformacions paleses en aquesta talla, amb policromia original i restaurada, respecte a les formes romàniques més hieràtiques, emperò amb clau popular. Certament, la iconografia de les verges en majestat i sostenint el seu fill fou plenament introduïda al segle XII i es mantingué sense canvis en exemples populars durant tot el XIII i part del XIV, tal com advertim en els exemplars que mostrem, els quals, donada la continuïtat de la representació, ens fan dubtar del moment de llur execució en voler fixar cronologies. Un immobilisme que àdhuc ateny els tallers de més importància. Són diversos els exemples, en obres de més qualitat, en què aquesta exigència iconogràfica es manté, com és el cas, per exemple, de la talla policromada de la denominada Santa Maria In Sede que presidí l'altar major de la Seu Vella de Lleida,⁶⁷ que es data vers el 1300, i molt clarament és el cas de la Verge del Claustre de Vallbona de les Monges, d'estil totalment gòtic i adscrita a Guillem Seguer,⁶⁸ com bé se sap, un escultor i mestre d'obra que fou actiu a la seu lleidatana cap a mitjan segle XIV.

Tot i ser tardana, incloem en aquest recorregut la talla de la Verge de la Llet, conservada al museu i procedent de Montmagastre,⁶⁹ que es data dins

66. Número inventari 335 (antic 73) —vegeu cat. *Pulchra*, p. 121 (cat. 185, marededéu, NAVARRO); vol. XVI de *Catalunya romànica*, 1996, p. 183-185; vol. XXIV de *Catalunya romànica*, 1997, p. 203. Sembla que aquesta talla va ingressar al museu el 1897, juntament amb una altra que Montse Macià proposa que sigui la n. i. 338 (antic 74), ambdues com a procedents de Pinyana i Erillcastell.

67. S'ha suggerit que en podria substituir una d'anterior de més antiga i que, quan s'encarregà, s'exigí mantenir la mateixa iconografia i disposició de l'antiga. Podria haver estat la imatge primitiva titular de la catedral lleidatana que presidiria l'altar major —vegeu cat. *La Seu Vella de Lleida...*, p. 45-46 (cat. 9, imatge de Santa Maria l'Antiga, ESPAÑOL); cat. *Pulchra*, p. 120 (cat. 183, Santa Maria l'Antiga, TERÉS); cat. *Seu Vella...*, p. 327-329 (Santa Maria l'Antiga, TERÉS). Darrerament, s'ha proposat endarrerir la seva cronologia uns trenta anys, vers el 1278 —Rosa ALCOY, «Els cicles murals de la Seu Vella de Lleida. De les evidències a les reconstruccions ideals», a *Seu Vella...*, p. 70.

68. Sobre aquesta qüestió, vegeu Francesca ESPAÑOL BERTRAN, *Guillem Seguer de Montblanc, un mestre trescentista escultor, pintor i arquitecte*, Montblanc, Consell Comarcal de la Conca de Barberà, 1994, p. 138-139.

69. Número d'inventari 333 (antic 758) —vegeu cat. *Pulchra*, p. 126-127 (cat. 196, Mare de Déu de la Llet, MARTÍ I FORNÉS).

del segle XIII avançat i que mostra els trets populars apuntats i un estil de clara tradició romànica.

Pintura romànica

Els frontals d'altar

Vista l'escultura, ens pertoca parlar de la pintura. Malauradament, no poseïm cap exemplar de pintura mural romànica, tot i que hi ha esperances que s'exposin a la nova seu del museu una part dels fragments de les pintures que ornaren l'absis de Sant Pere d'Àger, adscrits al taller del Mestre de Pedret, una part de les quals es pot veure exposada al MNAC —l'exemple millor, amb la representació de dues figures d'apòstol. Després de les de Pedret, repartides entre Solsona i Barcelona, cal dir que es tracta del conjunt més apropiat al Mestre de Pedret, ben estudiat pel doctor Yarza.⁷⁰ S'han emparentat amb les de Saint-Lizier per part de Durliat.⁷¹

Quant a frontals, cal fer esment en primer lloc del frontal de Berbegal,⁷² el millor i també el més antic procedent de la col·legiata de Santa Maria la Blanca de Berbegal. Es tracta d'una peça clarament adscrita a l'estil 1200 que ha de datar-se a la primera dècada del segle XIII. Estem davant d'una obra excepcional que no es pot dubtar, en cap cas, que es tracti d'un frontal, malgrat la grandària —recordem que no és fins al segle XIII que el sacerdot passa a dir la missa, de forma generalitzada, en lloc de cara als fidels, d'esquena. Per aquest motiu, el frontal feia les mateixes funcions, en ple romànic, que el retaule en el gòtic, ja que tothom veia les imatges. Quant variï la posició i el sacerdot tapi el davant d'altar, serà quan es passarà de forma clara del frontal al retaule, com a mitjà privilegiat per exhibir imatges.

Per l'estil, ja Post⁷³ el va relacionar amb les pintures de Sixena, les de la sala capitular que actualment són al MNAC. De fet, el fort bizantinisme de l'estil i el seu parentiu amb l'escola de Winchester el fan una obra excepcional, un gran exponent de l'estil 1200. Quant a la iconografia, és la tradicional dels frontals: pantocràtor dins mandorla, al centre, envoltat del tetramorf i regis-

70. Vegeu el volum XII de *Catalunya romànica*, 1985, p. 218-234.

71. Marcel DURLIAT, «L'abbatiale d'Ager, sa place dans l'art catalan», a *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, París, Klincksieck, 1973, p. 83.

72. Vegeu cat. *Thesaurus*, p. 53-54; cat. *Pulchra*, p. 58 (cat. 29, frontal d'altar, BORRÀS).

73. Chandler Rathfon POST, *A History of Spanish Painting*, Cambridge, Harvard University Press, 1930, vol. II, p. 73-77.

tres laterals d'apòstols posats dins de medallons tallats i ornats amb motius florals. El pantocràtor es mostra beneït a la bizantina i els apòstols estan representats escrivint o en sacra conversació. Tot el fons és daurat i les figures vesteixen robes en tons sobris, en roig fosc i blau que combina amb el negre del dibuix. Únicament Pere i Pau es mostren amb atributs. Al nimbe, tots porten les sigles identificatives del nom, com també el tetramorf als filacteris.

El frontal que segueix és el de Buira,⁷⁴ que no es mostra únicament pintat, sinó que hem de parlar de relleu mitjançant figures tallades i fixades dins de fornícules sobreposades a la planxa del fons. S'ha datat, per Iglesias, a final del XII, tot i que es podria avançar la data al primer terç del segle XIII. Tot i estar molt malmès, si ens fixem en el detall de la talla de les figures, veurem que mostren una certa qualitat; almenys major que en el frontal de Sant Salvador de Taüll,⁷⁵ amb el qual se l'ha relacionat. S'ha proposat que pot haver-se realitzat a la zona de Roda i s'ha parlat d'un taller situat a la Ribagorça, potser el mateix que a mitjan segle XIII portà a terme el grup de frontals d'altar pintats, entre els quals s'integra el de Tresserra, del qual ens ocuparem tot seguit.⁷⁶

Quant a la iconografia, no hi ha dubte que es tracta d'una reunió de bisbes que envolten sant Hilari. S'ha possibilitat que es tracti d'una assemblea relacionada amb les que s'esmenten en la vida del sant francès; tot i així, caldrà veure d'afinar més. El fet que els bisbes no portin nimbe és un argument a favor que es tracti d'una simple assemblea, potser una de les convocades contra l'arrianisme, que el sant combatia front a una actitud no tan fervent per part dels bisbes de les diòcesis franceses de l'àrea, que àdhuc l'havien arribat a expulsar d'alguna de les assemblees per exposar la problemàtica de l'heretgia. En tot cas, la composició és deutora de la tradició iconogràfica, pel que fa a la composició, que descrivíem al frontal anterior, on Crist i els apòstols s'han substituït pel sant i els bisbes. Recordem que en aquesta mateixa època s'executà la taula pintada de Sant Serni de Tavèrnoles,⁷⁷ amb el sant i els bisbes o abats flanquejant-lo en un mateix plànol, tots sants però; una peça que potser formà part, com s'ha dit, d'una caixa de relíquies d'aquest sant.

El tercer frontal pertanyent al museu és el de Tresserra,⁷⁸ dedicat a sant

74. Vegeu cat. *Millennium*, p. 156-157 (cat. 97, frontal de Sant Hilari de Buira, IGLESIAS); cat. *Pulchra*, p. 57 (cat. 28, frontal de Sant Hilari de Buira, IGLESIAS).

75. Vegeu el volum I de *Catalunya romànica*, 1994, p. 260-262, on també figuren les petites talles del desmuntat frontal de Bibils.

76. Vegeu *supra*, nota 53. També vol. I de *Catalunya romànica*, 1994, p. 370-376.

77. Vegeu el volum I de *Catalunya romànica*, 1994, p. 376-378.

78. Vegeu Josep GUDIOL I CUNILL, *Els primitius...*, p. 236-252; cat. *Thesaurus*, p. 105 (cat. 70, frontal de Tresserra, BORRÀS); cat. *Pulchra*, p. 58-59 (cat. 30, frontal de Tresserra, CARBONELL-MACIÀ).

Vicenç. La fórmula compositiva segueix essent la tradicional, emperò substituïnt també el pantocràtor pel sant titular i l'apostolat per quatre escenes que narren la vida de sant Vicenç.

I, sobretot, el seu martiri, des de la predicació i la compareixença davant de Dacià fins a la mort, amb *tituli* que permeten una millor lectura. La narració que es va imposant, ben evident en aquest frontal, juntament amb el naturalisme gòtic que gradualment va penetrant, ateny també la iconografia que cerca textos en què inspirar-se, com els *Flos Sanctorum* o reculls de vides de sants, com el del dominicà Iacopo da Varazze que sabem gairebé del cert que fou emprat per a la iconografia del frontal de Sant Climent de Taüll, com ho ha fet palès el doctor Yarza:⁷⁹ un frontal adscrit dins el mateix taller que el nostre frontal, actiu a la Ribagorça, com s'ha dit, i que alguns s'han plantejat la possibilitat de si hauria pogut tenir la seu a Lleida. Com en gairebé tots, la peculiaritat és la decoració amb estuc del fons, que rebia colradura per oferir-li una textura metàl·lica i més sumptuosa. Hi ha elements d'aquesta decoració, com la faixa de palmetes encerclades que separa les escenes o el trilobat sobre columnetes que aixopluga el sant, que es repeteixen als frontals de la mateixa escola: de Gia, dedicat a sant Martí —MNAC—, i de Betesa i que ja trobem al frontal d'Avià,⁸⁰ en el baldaquí aixoplugant la Verge.

L'activitat del taller que ens ocupa s'ha situat a la segona meitat del segle XIII, com hem apuntat, derivant del 1200 i amb un fort component popular i d'assimilació del nou goticisme, palès en el sentit narratiu i en l'estil menys hieràtic que mostra el dibuix de les figures. En tot cas, l'exemple més proper al nostre és el de Gia,⁸¹ que apareix signat —«hohannes me fecit»—, excepcionalment.

Metal·listeria

Ens cal referir finalment les peces de metall, i ho farem únicament d'algunes. Primerament de l'esmentada més amunt peça llemosina; un Crist⁸² que

79. Vegeu cat. *De Limoges a Silos*, p. 193-195 (cat. 58, frontal de Sant Climent de Taüll, YARZA).

80. Vegeu el volum XII de *Catalunya romànica*, 1985, p. 103-111; cat. *Prefiguració*, p. 158-160 (cat. 20, frontal d'Avià, ALCOY).

81. Vegeu cat. *Prefiguració*, p. 193-195 (cat. 37, frontal de Gia, CAMPS).

82. Vegeu cat. *Millenium*, p. 216-217 (cat. 155, creu processional, MATAS); cat. *Pulchra*, p. 79 (cat. 107, creu processional, MATAS). Volem afegir que actualment es coneix la procedència d'aquesta peça mercès a la recerca de Carmen BERLABÉ, *Els inicis...*, fitxa 209 de 637. Procedeix de Castelló de Farfanya —*Boletín Oficial Eclesiástico de la Diócesis de Lérida*, vol. x, 1900, p. 101. Al vol. XVII de *Catalunya romànica*, 1994, p. 345, ja hi figura.

formava part d'una creu processional, amb esmalt rebaixat en tons blaus i metall fos amb motius incisos. La creu suport actual sembla posterior, flordelissada i feta en llautó blanc i decoració incisa més barroera, com ho ha fet notar la doctora Teresa Matas,⁸³ semblant a exemples que trobem a Vic, contemporanis del Crist, emperò. Com sol ser l'habitual en aquests cristos de la primera meitat del segle XIII, aquest es mostra amb quatre claus i presenta un llarg perizoni. És molt proper a exemples que semblen sorgits del mateix taller dels que es guarden al Museu de Vic⁸⁴ i al MNAC.⁸⁵ Una altra peça a destacar és una píxide,⁸⁶ també llemosina, amb esmalts igualment en to blau i decoració a base de tiges vegetals i palmetes. Té així mateix els seus paral·lels en exemplars dels esmentats museus; tot i així, l'exemple més proper al lleidatà el trobem al Museu Marés.⁸⁷

Per cloure ja el recorregut per les peces romàniques del museu, voldríem afegir encara l'interessantíssim conjunt d'encensers,⁸⁸ destacant-ne el que duu el n. i. 852,⁸⁹ que s'ha datat dins el segle XIII. A més de conservar-se sencer, té com a interessant la decoració fitomorfa de la tapa esfèrica i trepada amb una disposició de formes triangulars. L'element vegetal s'apropa, com en el cas de la píxide, als exemples propis d'aquest moment i comparables amb l'ornamentació escultòrica. Hi ha també dos candelers⁹⁰ del XII-XIII i finalment, com a notori igualment, un brasero que es data entre els segles XIII-XIV que procedeix de la Seu Vella.⁹¹

83. Vegeu cat. *Pulchra*, p. 79 (cat. 107, creu processional, MATAS).

84. Vegeu el volum XXII de *Catalunya romànica*, 1986, p. 195-199 i 205-211.

85. Vegeu el volum I de *Catalunya romànica*, 1994, p. 414-418.

86. Vegeu cat. *Millenium*, p. 214-215 (cat. 154, píxide, MATAS); cat. *Pulchra*, p. 81 (cat. 114, píxide, MATAS).

87. Vegeu el volum XXIII de *Catalunya romànica*, 1988, p. 378; també s'hi apropa la píxide de Vic —vegeu vol. XXII de *Catalunya romànica*, p. 312.

88. Vegeu cat. *Pulchra*, p. 79-81 (cat. 108-113, encensers, AIXALÀ i DALMASES).

89. Vegeu cat. *Pulchra*, p. 79-81 (cat. 110, encenser, AIXALÀ).

90. Vegeu cat. *Pulchra*, p. 81 (cat. 115-116, candelers, COMPANYY).

91. Vegeu cat. *Pulchra*, p. 196 (cat. 399, brasero, ALARCIA); cat. *Seu Vella...*, p. 361-363 (brasero, PASCUAL). Es pot comparar amb el que es conserva al Museu Diocesà de Tarragona, procedent de la catedral, que es data dins del segle XIII —vegeu cat. *Thesaurus*, p. 97-98 (cat. 60, brasero romànic, ALARCIA).

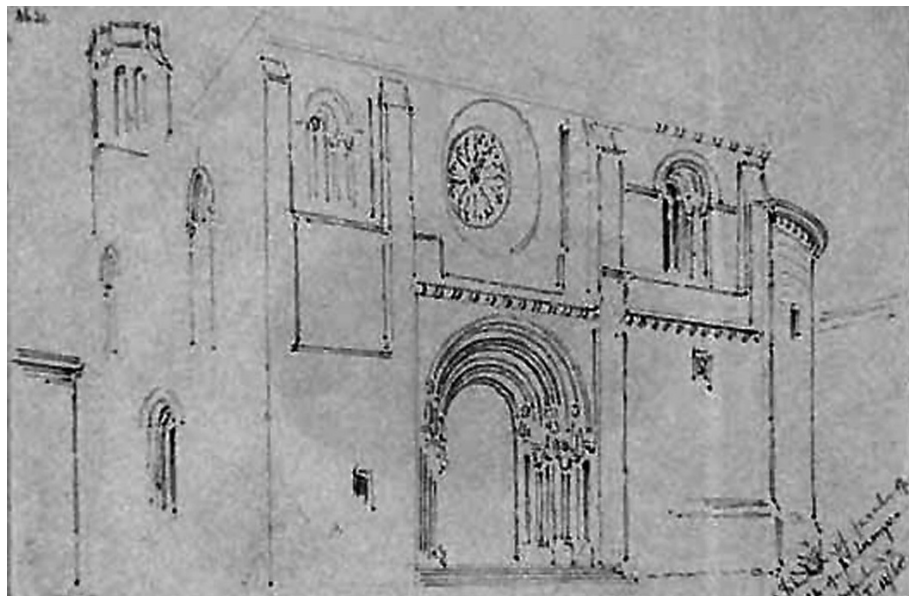


FIGURA 1. L'antiga església de Sant Joan del Mercat, dibuixada per l'arquitecte R. R. Bayne. Maltwood Art Museu and Gallery (Universitat de Victoria, Canadà, 1865).



FIGURA 2. Joc d'escacs. Proccedent de la col·legiata d'Àger (segles X-XI).



FIGURA 3. Capitell. Proccdent de la cripta de la col·legiata d'Àger (segle XI).



FIGURA 5. Capitell. Proccdent de la portada de l'antiga església de Sant Joan del Mercat (c. 1230-1240).



FIGURA 4. Grup de l'Anunciata. Proccdent de la Seu Vella de Lleida (c. 1214).



FIGURA 6. Crist (detall). Procedent de Perves (Alta Ribagorça, segle XIII).



FIGURA 7. Mare de Déu. Procedent de Cas (Vall d'Àger, Noguera, segle XII).



FIGURA 8. Frontal d'altar. Procedent de Berbegal (Osca, c. 1200-1210).



FIGURA 9. Creu processional. Proccdent de Castelló de Farfanya (Noguera, segle XIII).