

EL SANT ENTERRAMENT DE SANT ANDREU DE RIBESALTES

JOAN VALERO MOLINA*

RESUM

A l'església parroquial de Ribesaltes es conserva un Sant Enterrament que fins ara ha passat gairebé desapercbut. Procedeix de l'església de Sant Mateu de Perpinyà, i originàriament d'un convent desafectat després de la Revolució Francesa. Cinc de les figures que conformen el conjunt poden ser estilísticament vinculades a l'escultor gironí Pere Oller. Sense dades sobre el promotor de l'obra, no es poden deixar de considerar dues possibilitats: el cardenal Berenguer d'Anglesola, o la família Despujol, tots ells vinculats a Pere Oller.

PARAULES CLAU: escultura gòtica, Sant Enterrament, Ribesaltes, Perpinyà, Pere Oller, Revolució Francesa.

THE ENTOMBMENT OF SANT ANDREU OF RIBESALTES

ABSTRACT

The parish church of Ribesaltes conserves an Entombment virtually unknown until now. It comes from the church of Sant Mateu of Perpinyà, and originally from a desaffected convent after the French Revolution. Five of their figures can stilistically be related to the work of the sculptor Pere Oller from Girona. We don't know anything about the promoter of the Entombment, but it could be either cardinal Berenguer d'Anglesola, or the Despujol family, all of whom are related to Pere Oller.

KEY WORDS: Gothic sculpture, Entombment, Ribesaltes, Perpinyà, Pere Oller, French Revolution.

* Doctor en història de l'art.

Cap a finals de l'època medieval les arts plàstiques manifesten una notable evolució en l'elecció iconogràfica dels temes representats, com a conseqüència d'un canvi de sensibilitat de l'individu, i coincidint amb l'auge de la devoció privada. Es tendeix cap a una comunicació més pràctica, directa i espontània a partir d'una expressió més gràfica de certs aspectes, principalment relacionats amb el dolor, que troben dins del cicle de la Passió un espai molt propici de definició plàstica.¹ Com a resultat d'aquestes circumstàncies, determinats temes assoleixen un èxit molt ampli en un format escultòric de grans dimensions. La representació de la Mare de Déu amb el seu fill difunt sobre els genolls, per exemple, coneguda com a Pietat, ja existia des del segle XIV, però és a la centúria següent quan experimenta una expansió més notable.² També s'estén, en menor mesura, la variant que incorpora sant Joan Evangelista i Maria Magdalena flanquejant la Verge, anomenada Lamentació. Més localitzats en el nord de França, Flandes i Alemanya, i ja a partir de finals del segle XV, es multipliquen els exemplars de Crist assegut, amb la corona d'espines i les mans lligades, en el moment immediatament anterior a la Crucifixió.³

Però potser el tema més representatiu d'aquesta època és el del Sant Enterrament, que coneix un succés extraordinari a l'Europa occidental, especialment a partir del segon terç del segle XV. Mencionat en moltes ocasions sota la denominació genèrica de Sant Sepulcre, cal puntualitzar que en realitat existeixen dos temes diferents —que adopten un format molt similar— generalment de caràcter monumental, amb les figures de talla propera a la natural. En primer lloc, l'anomenat *Heilige Grab* (literalment, Sant Sepulcre), que gaudí d'un èxit notable a Alemanya durant el segle XIV, on es representa la visita de les Maries al sepulcre de Crist, i en què aquestes són col·locades darrere del sarcòfag, i un àngel a cada costat.⁴ Per la seva banda, el segon tema,

1. Sobre el pensament d'aquesta època i la seva traducció en el camp artístic, cal referir-se a dues obres fonamentals: Joseph HUIZINGA, *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Alianza, 1993; Émile MÂLE, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, París, Armand Colin, 1995.

2. William H. FORSYTH, *The Pietà in French Late Gothic Sculpture: Regional Variation*, Nova York, Metropolitan Museum of Art, 1993.

3. Tadeusz DOBRZENIECKI, «Debilitatio Christi: a contribution to the iconography of Christ in Distress», *Bulletin du Musée National de Varsovie*, VIII (1967), p. 93-111.

4. També s'hi solen incloure soldats endormiscats, reclinats al davant del sarcòfag. Un dels exemplars més antics i alhora representatius és el de la catedral de Friburg de Brisgòvia, datable cap al 1330. Sobre els *Heilige Gräber*, vegeu Annemarie SCHWARZWEBER, *Das Heilige Grab in der deutschen Bildnerei des Mittelalters*, Berlín, Albert, 1940; Sylvie ABALLÉA, *Les saints sépulcres monumentaux du Rhin supérieur et de la Souabe (1340-1400)*, Estrasburg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2003. Agraïxo al professor Joaquín Yarza que m'hagi donat a conèixer l'existència d'aquest darrer estudi.

que sembla aparèixer amb posterioritat a l'anterior i tindrà un èxit espectacular a la França dels segles XV i XVI, és el que la historiografia francesa ha anomenat amb encert *Mise au tombeau*, i que podríem traduir com a Sant Enterrament o Enterrament de Crist. A la *Mise au tombeau* es representa el moment en què el cos de Crist és dipositat en el sepulcre per Josep d'Arimatea i Nicodem, davant de la presència de la Mare de Déu, sant Joan Evangelista i les tres Maries. Émile Mâle aventurà que l'origen d'aquesta figuració caldria cercar-lo en el marc de les representacions litúrgiques medievals,⁵ mentre que William H. Forsyth proposava els *Heilige Gräber* alemanys com a punt de partida, tot i tractar-se de dos episodis que iconogràficament es poden diferenciar amb claredat.⁶ Aquests autors consideraven França i el segle XV com l'indret i l'època de naixement i desenvolupament del Sant Enterrament, però l'estudi efectuat per Josep Bracons, que aporta una nova perspectiva ignorada fins aleshores, la catalana, ha introduït nous arguments per a la reflexió.⁷ Un dels principals elements sobre els quals se sostenia Bracons era el Sant Enterrament que el 1350 contractà el mestre Aloi de Montbrai per a l'església gironina de Sant Feliu, segons un document donat a conèixer per Pere Freixas.⁸ Es posa data i nom, doncs, a un conjunt que s'ha conservat molt fragmentat, però que conté una les peces més extraordinàries del gòtic català, el Crist jacent que habitualment s'atribueix a Jaume Cascalls, llavors

5. Émile MÂLE, *L'art religieux...*, p. 132 i s.

Precisament, el cicle de la Passió va ser un dels predilectes entre els drames litúrgics medievals, i va destacar especialment *Quem queritis*, del qual partiren versions posteriors, com *De tribus Mariis*. Sobre el teatre medieval a la Corona, vegeu Richard B. DONOVAN, *The liturgical drama in medieval Spain*, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1958; Jesús-Francesc MASSIP, *Teatre religiós medieval als Països Catalans*, Barcelona, Edicions 62, 1984; Eva CASTRO CARIDAD, *Introducción al teatro latino medieval: Textos y públicos*, Santiago de Compostel·la, Universitat de Santiago de Compostel·la, 1996; Eva CASTRO CARIDAD, *Teatro medieval. I. El drama litúrgico*, Barcelona, Crítica, 1997. Per al vessant musical, M. Carmen GÓMEZ MUNTANÉ, *La música medieval*, Barcelona, Dopesa, 1980, p. 31-57.

6. William H. FORSYTH, *The entombment of Christ: French sculptures of the Fifteenth and Sixteenth centuries*, Nova York, Metropolitan Museum of Art, 1970.

7. Josep BRACONS I CLAPÉS, «Els grups del Sant Sepulcre a Catalunya. Precisions sobre l'origen d'aquest model iconogràfic», a *Actas del V Congreso Español de Historia del Arte (Barcelona, 1984)*, I, 1986, p. 137-146; també publicat a *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XXIX (1987), p. 87-103.

Prèviament a Bracons, dos importants estudis establiren les bases sobre el tema a Catalunya: Ramon SABATÉ, *Representaciones escultóricas del entierro del Señor en los templos tarraconenses*, Tarragona, 1931; Agustí DURAN I SANPERE, «Altars del Sant Sepulcre a Barcelona», a *Barcelona i la seva història: L'art i la cultura*, Barcelona, Curial, 1975, p. 313-318.

8. Pere FREIXAS I CAMPS, *L'art gòtic a Girona*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1983, p. 131-132.

associat amb Aloi.⁹ Val a dir que Josep Bracons també fa esment d'un incert conjunt no conservat, a partir d'una notícia indirecta, que es trobaria a l'església de Sant Feliu de Torelló, i que podria ser anterior a l'obra gironina.¹⁰ Aquest mateix autor menciona altres testimonis trescentistes que certifiquen una sòlida implantació del tema a Catalunya. Un cap de Crist que es conserva al Museu Nacional d'Art de Catalunya, sembla que procedent del convent barceloní de Sant Agustí Vell, i que sovint s'ha relacionat amb el de Sant Feliu, per bé que el lligam és més tipològic que no pas estilístic;¹¹ un grup del Sant Enterrament que es trobava al monestir del Sant Sepulcre de Palera, destruït el 1936, i sobre el qual no es coneix cap reproducció gràfica; unes imatges situades a l'església de Cornellà de Conflent, que Bracons relaciona de manera una mica indirecta amb el retaule que en aquest mateix edifici hi realitzà Jaume Cascalls; i també tres estàtues que representen les tres Maries, procedents de la capella del fossar de Montjuïc del Bisbe, a Barcelona.¹²

Cal lamentar que la important aportació de Josep Bracons no hagi tingut el ressò que mereixia, ja que en un posterior treball de Michel Martin, en el qual s'ignora pràcticament l'existència d'aquests exemples catalans del segle XIV, es torna a posar èmfasi en un hipotètic origen nòrdic del tema, concretament a la zona flamenca, d'on provenen els sants enterraments que l'autor es-

9. La bibliografia dedicada a aquest conjunt, sobre el qual ara no entrarem en consideracions relatives al complex debat de la seva paternitat, és força extensa. A més dels treballs ja citats de Freixas i Bracons, destaquen: Cristina PÉREZ GIMENO, «En torno a Jaume Cascalls: su obra en Girona», *D'Art* (Barcelona), núm. 5 (1979), p. 65-77; Josep M. MARQUÈS I PLANAGUMÀ, «El sepulcre de Sant Daniel del Mestre Aloy», *Revista de Girona*, núm. 96 (1981), p. 195-201; Pere FREIXAS, «L'obra del mestre Aloi a Girona», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XXVI (1982-1983), p. 77-85; Rosa ALCOY I PEDRÓS i Pere BESERAN I RAMON, «La fortuna de Cascalls en el context gironí», *Estudi General: Girona revisitada. Estudis d'art medieval i modern*, núm. 10 (1990), p. 93-118; Francesca ESPAÑOL I BERTRAN, «Jaume Cascalls revisado: nuevas consideraciones y obras», *Locus Amoenus*, núm. 2 (1996), p. 65-84; Francesca ESPAÑOL, *El gòtic català*, Manresa, Angle, 2002, p. 228-233.

10. Bracons es basa en les informacions proporcionades a l'obra de Pau PARASSOLS I PI, *San Felio de Torelló, la Virgen de Rocaprevera y San Fortián*, Barcelona, 1876, p. 77; Fortià SOLÀ, *Història de Torelló*, vol. II, Barcelona, Gràfiques Marina, 1948, p. 48-50.

11. Així i tot, Pere Freixas l'atribueix a Jaume Cascalls («Taller de Jaume Cascalls: cabeza de Cristo», a *Cathalonia. Arte gótico en los siglos XIV-XV*, Madrid, 1997, p. 100-103).

12. Joan AINAUD DE LASARTE, Josep GUDIOL I RICART i Frederic-Pau VERRIÉ I FAGET, *Catálogo Monumental de España: La Ciudad de Barcelona*, Madrid, CSIC, Instituto Diego Velázquez, 1947, p. 167-168, fig. 887-889. El material que les forma no és el mateix, ja que dues són de pedra i l'altra d'alabastre. Caldria investigar, doncs, si la procedència primigènia de les tres és la mateixa. Per una altra banda, és interessant consignar les estretes analogies que uneixen una d'aquestes imatges amb una altra que ha estat identificada com a santa Coloma, procedent de l'església de Santa Coloma de Siurana, a l'Alt Empordà (*Museu d'Art. Catàleg*, Girona, 1981, p. 56).

tima més antics, el procedent de Mainvault (c. 1390-1410) i el que està integrat en el retaule de la Crucifixió de Jacques de Baerze (1391-1399).¹³ És necessari, doncs, reivindicar les propostes de Bracons per considerar el pes específic que hauria tingut la Corona d'Aragó com a possible origen de l'episodi.

Les diferents mostres ofertes per Bracons semblen indicar un important buit entre el final del segle XIV i el darrer terç del XV, quan en aparença tornen a multiplicar-se els sants enterraments per la geografia catalana.¹⁴ Algunes dades inèdites i l'existència de conjunts que fins ara no han estat tinguts en compte, però, tendeixen a demostrar una continuïtat que enllaça els dos períodes. Una anotació de l'inventari del pintor de Perpinyà Pere Baró, datat el 28 de juny de 1399, ens informa de l'existència, entre altres peces escultòriques, d'un *monumentum qui es de Girona*.¹⁵ La menció és tan interessant com poc explícita, i no es pot descartar que es tracti d'un simple sepulcre, un tipus d'obra que a voltes podia rebre el qualificatiu de «monument».¹⁶ El 18 de gener de 1440, l'escultor barceloní Antoni Claperós contractava amb Joan Safont, prior de Sant Joan de Jerusalem de Barcelona, la factura d'un crucifix de fusta i un grup d'un Sant Enterrament del mateix material per a l'església, pel preu de 30 florins.¹⁷ Per una altra via, en canvi, caldria interpretar una menció con-

13. Michel MARTIN, *La Statuaire de la Mise au Tombeau du Christ des XVe et XVIe siècles en Europe Occidentale*, París, Picard, 1997. En l'inventari de sants enterraments, Martin es refereix al conjunt de Sant Feliu, tot citant Pere Freixas, però erra en la data, 1530 en comptes de 1350, potser fruit d'un error tipogràfic.

Sobre el grup de Mainvault, el treball més important és a Robert DIDIER, «La Mise au Tombeau de Mainvault provenant de l'ancienne abbaye d'Ath et le problème de la sculpture de 1400», *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique*, x (1967-1968), p. 55-80. Per al de Baerze, vegeu Susanna BICHLER, «Les retables de Jacques de Baërze», a *Actes des journées internationales Claus Sluter*, Dijon, 1992, p. 23-35.

A aquests conjunts, cal afegir-n'hi un altre de coetani, també nòrdic: el més reduït —en mides i en el nombre de figures— de Trappes (Yvelines); Jean René GABORIT, «Nicodème», a *Paris 1400: Les arts sous Charles VI*, París, Fayard, 2004, p. 312-313.

14. Vegeu R. SABATÉ, *Representaciones escultóricas...*; A. DURAN I SANPERE, «Altars del Sant Sepulcre a Barcelona», a *Barcelona i la seva història...*; Josep BRACONS I CLAPÉS, *Catàleg de l'escultura gòtica del Museu Episcopal de Vic*, Vic, 1983, p. 65-66.

15. Josep GUDIOL, *Els Trescentistes*, Barcelona, 1926, p. 117.

16. Tampoc no resta clar si l'apel·latiu «de Girona» fa referència a l'origen del material que formava l'obra (pedra nummulítica) o bé a la seva destinació definitiva.

17. Arxiu Històric de Protocols de Barcelona, notari Joan Ubach, vol. 145/6, *Manual*, 1439-1440. La notícia figura entre les notes inèdites de Madurell i Marimon, i ha estat transcrita íntegrament per Montserrat Jardí a: Montserrat JARDÍ ANGUERA, *Mestres entalladors a Barcelona durant la segona meitat del segle XV i el primer quart del segle XVI: De la tradició germànica a la producció local*, Universitat de Barcelona, 2006, tesi doctoral, p. 50, on es confon el grup amb un Davallament.

tinguda en els llibres de despeses de la sagristia de la catedral de Barcelona, de 1443. Aquests ens refereixen la compra solta d'una imatge de Nicodem, un personatge que normalment va lligat al Sant Enterrament.¹⁸ No s'especifica el nom del seu artífex, però el fet de ser adquirida sola permetria suposar, en principi, la restitució d'una imatge anterior, perduda, i per tant la possible existència d'un conjunt d'aquestes característiques a la seu barcelonina des d'un temps (indeterminat) abans. Així i tot, el finançament de la imatge prové dels fons específics de la sagristia, i això fa pensar en una obra aïllada que podria ser destinada al tresor, i per tant, d'argent o or. Així semblaria confirmar-ho l'inventari de l'any 1522, publicat per Josep Mas: entre les nombroses peces hi figura una imatge de sant Nicodem.¹⁹

Pel que fa a conjunts conservats, n'existeixen dos que es poden datar a inicis del segle XV, curiosament en terres rosselloneses, que han despertat un interès escàs o gairebé nul en la crítica, malgrat llur qualitat intrínseca. El més destacat i relativament conegut és el de Santa Maria de la Real de Perpinyà,²⁰ una notable obra de fusta que podem situar *grosso modo* cap al primer terç del segle XV, i que presenta interessants nexes amb el grup de Jacques de Baerze, inclòs en el retaule de la cartoixa de Champmol.²¹ L'atribució que Jacques Baudoin fa al fuster perpinyanès Bernat Raholf està mancada de fonament:²² aquest artífex és documentat en relació amb la Real per haver confegit el 1376 el suport de fusta d'un retaule que pintà Pere Girona.²³ Per la seva banda, Michel Martin situa les escultures de la Real cap a finals del segle XV sense aportar cap argument.²⁴ L'altre conjunt és molt més desconegut, i fins ara se'n

18. Arxiu de la Catedral de Barcelona (ACB), *Comptes de la Sagristia*, 1441-1443, f. 33v, 84v i 88v.

19. Josep MAS, *Inventari de la Sagristia de la Seu de Barcelona, pres en 1522*, Barcelona, 1923. Cal remarcar la raresa en la representació solitària de Nicodem, desvinculat dels conjunts on habitualment apareix, el Davallament i el Sant Enterrament.

20. Pierre PONSICH, «Sainte-Marie la Real. Église paroissiale des Rois de Majorque, Abbatiale de 1381 à 1780», *Études Roussillonnaises* (Perpinyà), XVII (1999), p. 25-36.

21. Aquests nexes s'estableixen fonamentalment en la figura de santa Magdalena, fidel reflex de les santes portadores d'ungüents al petit sant enterrament del retaule (*L'art à la cour de Bourgogne. Le mécénat de Philippe le Hardi et de Jean sans Peur [1364-1419]*, París, 2004, p. 194-195).

22. Jacques BAUDOIN, *Rouergue, Languedoc*, Nonette, Crécer, 2003, col.-l. «La sculpture flamboyante», núm. 6, p. 308-310.

23. Marcel DURLIAT, *Arts anciens du Roussillon*, Perpinyà, 1954, p. 72. Anys després, el 1398, Bernat Raholf reapareix com a testimoni de Jalbert Gaucelm en el contracte de la pintura d'un tabernacle per a la capella del Corpus Christi de l'església de Sant Mateu a Perpinyà (Archive des Pyrénées Orientales [APO], G 677). Cal considerar la possibilitat, doncs, que el primer fos l'artífex del tabernacle.

24. M. MARTIN, *La Statuaire de la Mise...*, p. 329.

tenia una informació gràfica mínima. Es tracta d'un sant enterrament que es troba a l'església parroquial de Sant Andreu de Ribesaltes (fig. 1), que tot i que també és ubicat per Martin a finals del xv,²⁵ presenta uns lligams molt estrets amb l'estètica de l'escultor Pere Oller (doc. 1395-1444), especialment amb l'estil de la seva etapa gironina, anterior a 1420.²⁶

El Sant Enterrament és ubicat en una fornícula moderna als peus de l'església. De les set figures que el componen n'hi ha una en la qual ja a primera vista es distingeix una clara diferenciació estilística respecte de la resta. Es tracta de la imatge de guix del Crist jacent, que denota una factura molt posterior a les altres. Per una altra banda, la figura femenina situada més a la dreta de l'observador, que podem identificar amb Magdalena en ser l'única que mostra els cabells llargs, es veu una mica diferent de la resta, especialment perquè



FIGURA 1. Sant enterrament. Sant Andreu de Ribesaltes (Rosselló).

25. M. MARTIN, *La Statuaire de la Mise...*, p. 328.

26. Sobre Pere Oller, vegeu Joan VALERO MOLINA, *Pere Oller, escultor*, Universitat Autònoma de Barcelona, 2004, tesi doctoral. En relació amb la seva obra més emblemàtica, el retaule major de la catedral de Vic, a la qual haurem de recórrer en diverses ocasions, vegeu la imatge reproduïda a F. ESPAÑOL, *El gòtic català*, p. 310, i els detalls a Agustí DURAN I SANPERE, *Els retaules de pedra*, II, Barcelona, Alpha, 1934.

sobresurt una mica en alçada. I si observem directament les imatges que acompanyen Crist, constatarem com aquesta és l'única que no està feta de fusta, sinó de guix. Caldrà contemplar-la amb una certa precaució, ja que podria tractar-se d'una reproducció posterior d'una peça original perduda.²⁷

Les dues imatges que a ull nu podrien ser més fàcilment relacionables amb l'estil de Pere Oller o el seu cercle són les dels personatges barbats. El que es troba als peus de Jesús ha de ser Nicodem, sempre que s'hagi respectat l'ordre tradicional amb què se sol representar l'escena (fig. 2).²⁸ Els trets més interessants d'aquesta figura es troben al cap: podem fixar-nos en el característic tractament de la barba, composta per dos llargs tirabuixons principals que arrenquen de la barbata, i als quals s'hi afegeixen els que procedeixen del llarg bigoti, exacta-



FIGURA 2. Nicodem? Sant Enterrament de Ribesaltes.

27. No podem perdre de vista, però, que existeixen alguns conjunts que agrupen peces aparentment coetànies realitzades en materials diferents, com el de Santa Anna de Barcelona, realitzat amb suro i terracota.

28. Més endavant s'expressaran certs dubtes sobre les identitats respectives dels suposats Nicodem i Josep d'Arimatea. Davant de la incertesa, he optat de moment per anomenar-los segons la posició que ocupen actualment.

ment el mateix tipus que trobem en algun dels ploraners del sepulcre de Berenguer d'Anglesola de la catedral de Girona, obra documentada com de Pere Oller (1409-1410), on també es repeteix el delicat dibuix del perfilat interior dels blens.²⁹ Els cabells presenten dues parts ben diferenciades: per una banda les vores, constituïdes per consecutius blens recargolats, i per una altra la resta del crani, molt més llis i on els cabells se separen des d'un eix central cap a les dues bandes. Aquesta tipologia, Oller la utilitzarà en algunes figures de la seva obra culminant, el retaule major de la catedral de Vic (1420-1428), que podria ser un testimoni del mestratge rebut per Pere Sanglada,³⁰ tot i que puntualment un altre escultor coetani com Pere de Santjoan pugui aplicar una solució similar.³¹ Els ulls estan mig tancats i deixen un ampli espai a les parpelles, especialment la inferior, d'igual manera com es veu en altres imatges obrades per Oller (en el retaule de Vic es multipliquen). El nas és allargat, tal com sol ser habitual en el mestre gironí, però potser un dels trets que més criden l'atenció per la seva singularitat són les orelles. Aquestes queden ocultes en la seva part superior pels cabells, una solució que en general és molt rara en Oller, però que precisament emprarà en l'efigie jacent de Berenguer d'Anglesola, amb la qual també coincideix en la lleugera línia que separa l'inici del nas del front. D'altra banda, cal fer notar que la forta policromia pot alterar la percepció de certs trets facials, una qüestió que es tornarà a posar de manifest en altres imatges del conjunt.

Són també interessants els abillaments de Nicodem, que reflecteixen l'estatus benestant del personatge, especialment per la decoració de les vores del caperó al pit, molt similar a un dels reis de l'Epifania del retaule de Vic. La figura manifesta una certa inclinació cap endavant, tant pel cap, que està una mica avançat en relació amb l'eix vertical del cos, com pel gest de la mà esquerra (la dreta s'ha per-

29. Sobre aquest sepulcre, vegeu Joan VALERO MOLINA, «El sepulcre de Berenguer d'Anglesola i els seus referents en l'escultura funerària europea», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XLV (2004), p. 687-731.

30. Aquest detall s'aprecia millor en els àngels-mènscula de la trona del cor de la catedral de Barcelona. Sobre Sanglada i la seva obra, vegeu Maria Rosa TERÉS I TOMÀS, *Pere çà Anglada: introducció de l'estil internacional en l'escultura catalana*, Barcelona, Artstudi, 1987; Joan VALERO MOLINA, «Pere Sanglada en el context de l'escultura internacional catalana i europea», *Locus Amoenus*, núm. 6 (2002-2003), p. 41-55.

31. Concretament en les representacions de sant Pere, a l'església de Sant Miquel de Palma de Mallorca, i a l'estàtua procedent de Cubells, avui custodiada al Museu Marès de Barcelona. Per contra, la definició de les barbes de Pere de Santjoan és molt personal, i notablement allunyada de les de Pere Oller. Sobre Pere de Santjoan, vegeu Maria Rosa TERÉS I TOMÀS, «Pere de Santjoan i el mestre de la cadira episcopal de Barcelona: Hipòtesi sobre una identitat», *Quaderns d'Estudis Medievals*, IV (1988), p. 32-50; Joan VALERO MOLINA, «L'etapa gironina de l'escultor Pere de Santjoan», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XLII (2001), p. 221-236; Joan VALERO MOLINA, *Pere Oller...*, p. 121-146.

dut); tanmateix, no deixa d'estar una mica encarcerada, lluny del resultat aconseguit, per exemple, en el mateix personatge del Sant Enterrament de la Real.

Josep d'Arimatea també presenta algunes característiques molt interessants (fig. 3). El seu rostre, tipològicament molt proper a la gran estàtua de sant Pere que regeix el retaule de Vic, és molt semblant al de Nicodem, tant pel tipus de barba (potser una mica menys fina en aquest cas), com per les faccions generals (ulls, nas). Reclamen especialment la nostra atenció les orelles —poc visibles en



FIGURA 3. Josep d'Arimatea? i sant Joan Evangelista. Sant Enterrament de Ribesaltes.

haver estat pintades amb els mateixos colors que els cabells—, en aquesta ocasió diferents de les de Nicodem, però no per això alienes a la manera d'Oller. Ans al contrari, ja que les orelles sobresurten en la seva part superior per damunt dels cabells, seguint la particularíssima solució que trobarem en la imatge jacent de Pere Rovira a Sant Vicenç de Besalú,³² i que esdevindrà una marca definitiva de la mà del mestre, en ser l'únic escultor conegut de l'època que les materialitzi d'aquesta manera. També cal esmentar el capell, que ens pot recordar la moda internacional de l'època, en ocasions reproduïda en la pintura catalana coetània.³³ El capell demostra la condició acomodada de Josep d'Arimatea, així com el seu vestit, decorat a les vores amb uns motius que simulen la pedreria. I si bé Oller tendeix, en altres obres, a omplir aquest espai dels marges amb un altre tipus de decoració (preferentment amb un brocat quadriculat), en un dels reis de l'Epifania del retaule de Vic restarà un record del motiu de Josep, tot i que amb els elements ornamentals més espaiats. Una altra característica del coll ens retornarà a Vic: el rebrec central, que es repetirà obsessivament en els apòstols del bancal del retaule, així com en altres figures de la mateixa obra. Pel que fa als plecs del vestit de l'estàtua, podem comprovar com a la zona superior dels braços i les espatlles s'ha recorregut a un tipus de buidat arrodonit molt específic i distintiu de la manera de fer d'Oller, i per altra banda ben rar en la seva època.³⁴ La comparació d'aquest sector amb el mateix de l'efigie de Pere Rovira, per citar una imatge de proporcions similars, és ben eloqüent. Quant a la configuració global, potser resulta una mica més aconseguida que Nicodem, però no deixa d'acusar una certa manca de dinamisme, a la qual hi pot contribuir el tipus de vestit, representat senzillament amb uns plecs molt verticals que gairebé no són modificats pel cinturó, el qual, com és habitual en aquesta època, ceneix el cos de Josep molt per damunt de la cintura.

Resta encara una altra observació a realitzar sobre les dues imatges que hem estudiat primerament: a Josep li manca la mà esquerra, justament l'oposada que manca a Nicodem. Es podria pensar en la possibilitat que originàriament haguessin ocupat una posició invertida, amb el canvi d'identitat que això

32. Aquest sepulcre va ser atribuït a Oller per Duran i Sanpere. És parcialment reproduït a Agustí DURAN i SANPERE i Joan AINAUD DE LASARTE, *Ars Hispaniae: Historia universal del arte hispánico*, vol. 8, *Escultura gòtica*, Madrid, 1956, p. 237.

33. Vegeu, per exemple, el martiri de sant Pere del retaule de Vinaixa, de Ramon de Mur, a Josep GUDIOL I RICART i Santiago ALCOLEA I BLANCH, *Pintura gòtica catalana*, Barcelona, Polígrafa, 1986, fig. 41, i el martiri de sant Sebastià, atribuït al Mestre de Glorieta, a J. GUDIOL I RICART i S. ALCOLEA I BLANCH, *Pintura gòtica...*, fig. 42.

34. Els únics escultors coneguts que apliquen aquesta tècnica durant el gòtic internacional són Antoni Canet, el mestre del palau del rei Martí a Poblet (sovint identificat amb Francesc Salau) i el principal escultor del palau dels Cabrera a Blanes. Sobre aquesta característica, vegeu J. VALERO MOLINA, *Pere Oller...*, p. 470 i s.

comportaria. D'aquesta manera s'entendria que haguessin perdut les respectives mans més exteriors, més exposades a ser danyades. En favor d'aquesta idea, observem com la mirada del que inicialment hem identificat com a Josep d'Arimatea sembla desviar-se lleugerament de la resta del conjunt, un fet que no s'esdevindria en el cas que estigués en el costat oposat.

La darrera figura masculina que resta és la de sant Joan Evangelista, amb una policromia que no ajuda gens a estudiar el seu rostre. En aquest cas disposem de diversos referents iconogràfics dins de la producció d'Oller que ens poden ajudar molt, tant per la disposició general de la imatge com per altres trets més concrets. La posició de les mans en oració és molt cara a Oller, atès que es repeteix en la lauda de Pere de Planella († 1415) i en el tabernacle de Campmajor,³⁵ però on es troba el model més proper a Ribesaltes és precisament en el tabernacle del retaule de Vic, on a més es repeteix l'estrany recurs de fer sortir els braços de sota la túnica, cenyida al seu torn perquè agafi la forma del braç (fig. 4). Per constatar la singularitat d'aquest gest hau-



FIGURA 4. Sant Joan Evangelista. Tabernacle del retaule major de la catedral de Vic.

35. S'analitzen aquestes peces a Joan VALERO MOLINA, «L'obra de Pere Oller i el seu taller al Pla de l'Estany», a *L'art gòtic dels s. XIII i XIV a Banyoles i al Pla de l'Estany*, en premsa.

rem de contemplar l'escultura gòtica catalana especialment en el marc dels tabernacles de retaules, on els altres escultors solen adoptar solucions ben diferents.

També és molt interessant la resolució de la meitat inferior del cos, amb un genoll lleugerament avançat, que genera un sobresortiment dels plecs diagonals de la túnica, de gran profunditat. És exactament el mateix efecte que Oller aconsegueix imprimir al relleu d'un dels apòstols del bancal de Vic, tradicionalment identificat amb sant Simeó (fig. 5). Probablement la imatge de sant Joan sigui la que a escala global podem considerar com a més reeixida de tot el conjunt. Els seus cabells, més elaborats que a Campmajor i una mica més compactes que en el tabernacle de Vic, entren en plena concordança amb la manera habitual d'Oller, especialment per a les imatges de tracte més delicat, tant per la forma com pel dibuix dels tirabuixons. Pel que fa al rostre, cal ressenyar l'existència de la incisió damunt del nas que ja vèiem en la primera figura estudiada i que ens remetia a Berenguer d'Anglesola. A la mateixa efígie podem recórrer per trobar reproduïdes les arrugues que separen els límits de la galta de la zona del bigoti, així com el gruix del llavi inferior (artificiosament subratllat per la policromia a Ribesaltes). Finalment, anotem la repetició del rebrec del coll de la imatge.

El personatge femení situat al costat de sant Joan Evangelista podria tractar-se en principi de la Mare de Déu o de qualsevol de les tres Maries, però motius compositius porten a pensar que es deu tractar de la mare de Crist (fig. 6).³⁶ Concretament per una aparentment major implicació en el dolor, tangible pel fet que la inclinació del seu cap és superior a la de les altres santes. Aquesta imatge també presenta certs trets de molt interès que permeten relacionar-la amb el peculiar tarannà artístic de Pere Oller, especialment el de la seva època de joventut. Cal parar atenció a la forma del rostre, més allargada del que serà habitual en l'Oller madur, que tendirà a definir formes més ovals o arrodonides. Per contra, s'escau perfectament amb els ploraners barbamecs del sepulcre de Berenguer d'Anglesola, amb els quals coincideix també en el nas, molt estret i allargat (fig. 7). D'altra banda, es repeteix una peculiaritat molt pròpia de l'Oller gironí que desapareixerà posteriorment, i que sembla privativa d'aquest mestre o dels seus ajudants: els dobles de la caputxa de la Mare de Déu, fidelment reproduïts en els ploraners gironins, així com en els del sepulcre de Pere Rovira.

36. Faig aquesta proposta d'identificació amb certes reserves, ja que la possible pèrdua d'una figura femenina (podria haver desaparegut una Maria, però de vegades només són dues les que acompanyen la Mare de Déu) ens priva de tenir un coneixement global de la conformació del grup.

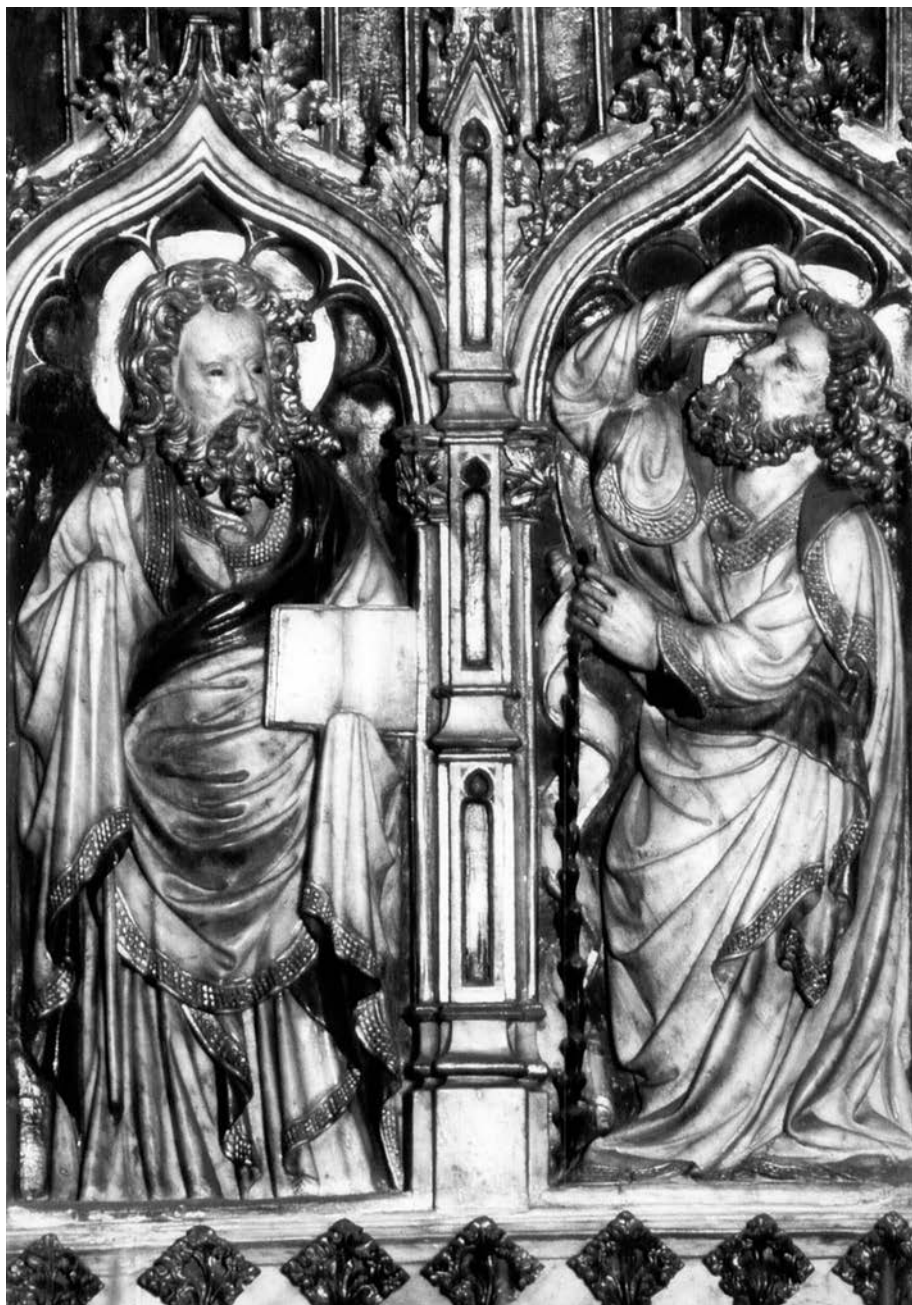


FIGURA 5. Apòstols del bancal del retaule major de la catedral de Vic.



FIGURA 6. Verge. Sant enterrament de Ribesaltes.

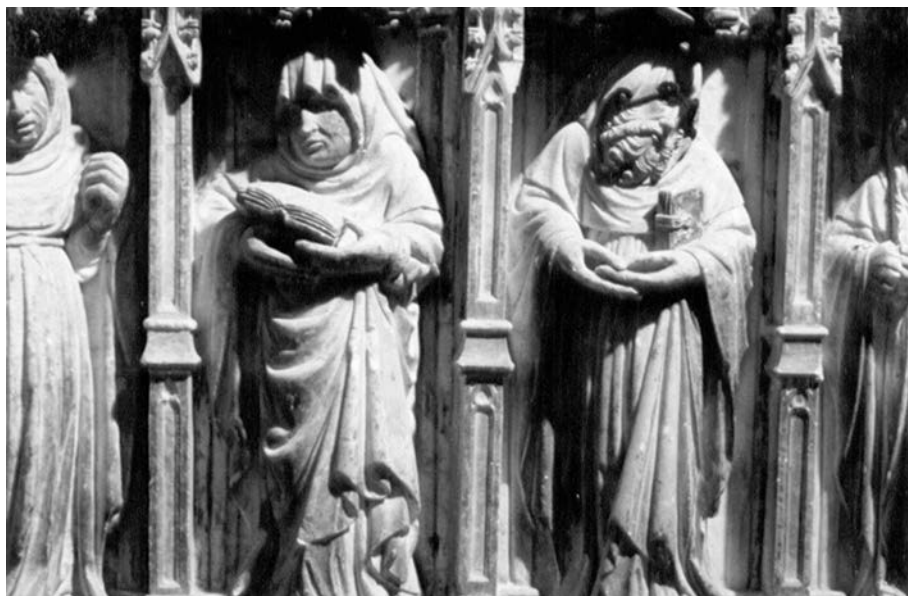


FIGURA 7. Ploraners del sepulcre de Berenguer d'Anglesola. Catedral de Girona.

La configuració general de la imatge recorda el vestit d'un dels ploraners del sepulcre d'Anglesola,³⁷ però hi ha un detall, ja insinuat en aquest mateix ploraner, que novament ens conduirà cap a solucions més avançades que localitzarem en el retaule de Vic, en els plecs sortints de la panxa que dibuixen una elegant forma de ziga-zaga (fig. 5).³⁸ A banda, també hi ha els plecs distintius dels braços, sobre els quals no insistirem.

Al costat de la Mare de Déu hi ha una Maria pràcticament impossible d'identificar. La posició de les seves mans és similar a la imatge anterior, però en general sembla desprendre un sentiment de dolor inferior. A diferència de la Mare de Déu, la caputxa ha rebut un tractament molt més complex, sense deixar de banda, però, els rebrecs de la vora, que en aquesta ocasió són quelcom més discrets i menys cal·ligràfics. També és interessant la peça de roba que li cobreix la barbata, com a la Verge del tabernacle de Campmajor, un record d'una moda que ja era vigent durant la segona meitat del segle XIII, i que també es troba habitualment durant les dues centúries següents.³⁹ La fesomia de dures faccions, tal com s'esdevé amb la Mare de Déu, es pot relacionar directament amb la dels ploraners barbamecs del sepulcre de Berenguer d'Anglesola. Sota el coll, uns exigus plecs que són col·locats en ziga-zaga reproduïen un altre motiu molt reiterat en diverses figures dins la producció coneguda d'Oller, com per exemple alguns dels sants dels muntants del retaule de Vic.

La disposició general de la imatge segueix uns paràmetres que podem considerar com a relativament conservadors, i que ens remetent a models emprats pel mestre d'Oller, Pere Sanglada, en estàtues com la santa Eulàlia i el sant Pau de la trona de la catedral de Barcelona, i la santa Magdalena de Corbera.⁴⁰

37. Concretament el que vaig numerar amb el 2 a J. VALERO MOLINA, «El sepulcre de Berenguer d'Anglesola i els seus referents en l'escultura funerària europea», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XLV (2004), p. 687-731.

38. És aquest un motiu excepcional en l'escultura catalana, però que precisament és aplicat per Oller en un dels apòstols del bancal a Vic. El referent podria trobar-se en el sant que presenta la figura orant del rei a la tomba del cardenal Lagrange a Avinyó. Aquesta obra, d'inicis del segle XV, ha estat relacionada amb Perrin Morel (Anne McGEE MORGANSTERN, «Quelques observations à propos de l'architecture du tombeau du cardinal Jean La Grange», *Bulletin Monumental*, núm. 128 (1970), p. 195-209), per bé que l'indubtable regust parisenc que destil·la mereix revisar-ne l'atribució.

39. Vegeu, per exemple, diverses imatges reproduïdes a *L'art au temps des rois maudits: Philippe le Bel et ses fils*, París, Réunion des Musées Nationaux, 1998, p. 74, 99, 105, 119, 124, 132 i 135. A Catalunya podem citar l'efígie jacent de Maria de Xipre (A. DURAN I SANPERE i J. AINAUD DE LASARTE, *Escultura Gòtica*, fig. 194) o les dames endolades del sepulcre de la família Queralt a Santa Coloma (imatge reproduïda a Francesca ESPANOL I BERTRAN, *El escultor Bartomeu de Robio y Lleida. Eco de la plástica toscana en Cataluña*, Lleida, Universitat de Lleida, 1995, fig. 37).

40. Sobre aquesta darrera imatge, vegeu J. VALERO MOLINA, «Pere Sanglada en el context de l'escultura internacional catalana i europea», *Locus Amoenus*, núm. 6 (2002-2003).

La darrera figura que ens resta (obviem l'efigie moderna de Crist) està conformada, tal com ja s'ha apuntat, d'un material diferent de la resta, de guix, i és lleugerament més alta. La raó d'aquesta diferència d'alçada es deu al fet que està sobrealçada per una base absent en les altres, de manera que l'alçada de cap a peus és la mateixa que la de les seves companyes. És molt probable que aquestes desigualtats siguin degudes a una factura posterior, possiblement quan el conjunt s'emplaçà al lloc on es troba actualment. No podem deixar de banda, però, que per fer la peça hom podia haver utilitzat un model original —potser aleshores en massa mal estat per ser aprofitat— actualment perdut, una possibilitat que sembla força raonable si ens atenim a una configuració perfectament compatible amb els esquemes del gòtic internacional. No podem, per tant, analitzar l'obra com si es tractés d'una peça del taller del mestre, perquè ignorem el grau de fidelitat que s'hauria assolit en la còpia, però tampoc no podem deixar de ressenyar certs aspectes que, des d'una certa distància, permeten integrar la figura dins del conjunt sense que aparentment hi desentoni gaire. Davant la impossibilitat d'aturar-nos en detalls particulars, tal com havíem fet en les altres imatges (qüestions relatives a la tipologia del rostre, per exemple), advertim que el cobriment del cap és força proper al de la Maria situada al costat de la Mare de Déu, mentre que s'han respectat els característics plects buidats a les espatlles. Els cabells que cauen lliurement en dos flocs per sobre el pit podrien ser un altre argument a tenir en compte, ja que és un recurs que Oller emprà habitualment en les seves figures femenines (especialment en les Verges), però en aquest cas pot ser quelcom més genèric, l'atribut de Maria Magdalena. De totes maneres, s'ha d'indicar que el perfil ondulat d'aquests cabells l'apropa més a Oller que no pas a la solució d'altres mestres com Sanglada, el qual acostuma a traçar uns flocs de perfil exterior rectilini. Finalment, constatem com l'actitud de la santa presenta certs paral·lelismes amb la Verge del tabernacle de Campmajor.⁴¹

La revisió i anàlisi del Sant Enterrament de Ribesaltes ha permès situar aquesta obra en un context estilístic molt concret. En un primer terme, les relacions que s'estableixen amb el període gironí de Pere Oller són prou sòlides com perquè es consideri com a hipòtesi la responsabilitat d'aquest escultor en la realització de l'obra. Si aquesta responsabilitat va ser directa o indirecta, és a dir, si es tracta d'una producció personal o de taller, o bé d'un seguidor, és una qüestió més difícil de discernir, i sobre la qual és necessari realitzar diverses consideracions. És evident que un sant enterrament és una obra d'envergadura que requereix un nivell elevat de l'artífex, i per tant la participació

41. J. VALERO MOLINA, «L'obra de Pere Oller i el seu taller al Pla de l'Estany», a *L'art gòtic dels segles XIII i XIV a Banyoles i el Pla de l'Estany*, desembre 2002.

d'un mestre de qualitat contrastada, si més no durant la primera meitat del segle xv.⁴² Dificilment, doncs, hauria recaigut en un mer ajudant. D'altra banda, podríem pensar en l'existència d'algun imagineire sorgit del taller d'Oller que hagués assolit la independència professional; s'hauria format durant l'etapa gironina i hauria d'haver arribat a obtenir prou prestigi per rebre un encàrrec d'aquestes característiques. Però no disposem de cap nom que respongui a aquest perfil, i l'únic escultor que coneixem que treballa amb Oller, Jaume Vallsegura, no arriba a independitzar-se i mor prematurament.⁴³ A més, és molt interessant constatar com es combinen en el Sant Enterrament alguns trets molt definitoris de la primera etapa gironina d'Oller, la que correspon al sepulcre de Berenguer d'Anglesola, amb d'altres també molt particulars que aparentment no apareixeran fins al retaule de Vic. És un període molt extens de la carrera del mestre, superior a una dècada, excessiu per a un hipotètic aprenent del qual no es conservaria cap documentació, ni a Girona ni a Vic. Tot això fa més plausible atorgar la paternitat del conjunt al mateix Pere Oller, amb el probable ajut d'assistents: només el nom d'Oller pot explicar la presència de tants trets particulars del mestre que permeten sintetitzar la primera meitat de la seva carrera.

Quant a la cronologia, a parer meu es podria situar com una obra pràcticament coetània al sepulcre de Berenguer d'Anglesola, fins i tot potser un pèl anterior, sobretot atenent a diversos aspectes que ens remeten directament a aquesta obra, com la morfologia dels rostres, o certs manierismes primerencs, com els de les caputxes. No serà fins al darrer tram de l'etapa gironina (a partir del retaule del Carme, aproximadament) que Oller refinarà les formes i arrodonirà els rostres.⁴⁴ Així i tot, hem hagut de recórrer en nombroses ocasions al retaule de Vic, una obra que veiem molt més madura que la de Ribesaltes, perquè esdevé per a nosaltres el compendi de la personalitat artística d'Oller.

42. Cap a finals del segle xv, el Sant Enterrament es popularitza tant que arriba a l'abast d'obradors secundaris i artistes locals, dotats d'una entitat artística més o menys discreta, potser en relació amb la formació o categoria intel·lectual i social dels promotors, que en general es va diversificant en proporció a l'extensió del tema. N'és un bon exemple el veí conjunt de Vinçà (no així el de Parestortes, dotat d'un nivell artístic innegable). En aquest sentit, és interessant destacar com gairebé tots els sants enterraments de la primera meitat del segle xv atresoren una notable qualitat, com per exemple els de La Real de Perpinyà, Pont-À-Mousson, Friburg... Vegeu tots aquests exemplars reproduïts a M. MARTIN, *La Statuaire de la Mise...*

43. Joan VALERO MOLINA, «L'activitat del taller de Pere Oller durant el seu període de maduresa artística», a *L'artista-artesà medieval a la Corona d'Aragó*, Lleida, 1999, p. 301-302.

44. Pere Oller contracta el retaule major del Carme de Girona el 1415, i dos anys després encara en cobrarà una part (P. FREIXAS I CAMPS, *L'art gòtic...*, p. 121). Considerat com a perdut, diversos fragments escultòrics d'origen gironí podrien procedir d'aquesta obra (J. VALERO MOLINA, *Pere Oller...*, p. 264-281).

Una altra qüestió a tenir en compte afecta la procedència originària del Sant Enterrament. L'actual església de Sant Andreu va ser edificada durant el segle XVII, i modificada en segles posteriors.⁴⁵ De l'antiga fàbrica medieval, que devia ser ben modesta, gairebé no en tenim notícies, tret d'alguna dada esparsa sobre el seu mobiliari litúrgic: el 1400, el pintor Jalbert Gaucelm contractava un retaule dedicat a la Mare de Déu, pel qual tres anys després percebia un cobrament; el 1424, l'argenter Ramon Ciscar realitzava una creu d'argent; finalment, el 1458, Andreu Fàbregues signava el contracte d'un retaule dedicat a sant Andreu, que per la dedicació hem de suposar que anava destinat a l'altar major.⁴⁶ Sense descartar *a priori* la possibilitat que el conjunt sempre hagués format part de la decoració de l'església, tampoc no es podia deixar de contemplar una posterior adquisició, pel fet que després de la Revolució una bona part del mobiliari artístic de diversos convents i esglésies de Perpinyà es disgregà cap a petites parròquies properes. D'aquesta manera, des de Ribesaltes mateix es demanaven diversos altars, de l'Hospici de la Misericòrdia, Sant Domènec i el Carme, així com un sepulcre de l'església de Sant Mateu.⁴⁷ És, evidentment, aquesta darrera notícia la que més ens interessa, i acudint directament a la documentació citada per M. H. Solere-Sangla constatem com la petició correspon concretament a un sant enterrament, fet que ofereix una informació addicional molt interessant: el 23 d'agost de 1791 la fàbrica demanava als administradors del directori del districte que «de deux Saints Sepulcres quil y a l'Eglise de Saint Matthieu, vous naviez pas encore disposé du second. [...] Par la presente elle [La Marquillerie de Ribesaltes] vous prie d'en disposer en sa faveur attendu que nous n'en avons aucun dans notre église».⁴⁸ D'aquest escrit es desprèn, doncs, que l'actual monument va arribar en època relativament recent a l'església de Ribesaltes, i procedent molt probablement de l'església de Sant Mateu de Perpinyà. El fet que en aquesta hi hagués dos «sants sepulcres» obre la porta a noves consideracions i problemes, ja que no era habitual que un mateix edifici religiós allotgés dos conjunts monumentals d'aquest tipus, i més si tenim en compte que per aquella època la parròquia de Sant Mateu podia haver acollit temporalment obres procedents dels diversos convents desafectats de la ciutat. En qualsevol cas, obliga a mirar cap a Perpinyà com a destí original del Sant Enterrament de Ribesaltes.

45. Arxiu dels Pirineus Orientals (APO), 90-J-1, 90-J-6 i 90-J-7.

46. Sobre aquestes notícies, vegeu Marcel DURLIAT, *Arts anciens...*, p. 86, 116; Louis AUSSEIL, *L'orfèvrerie en Roussillon*, Perpinyà, Conseil Général Direction des Archives Départementales, 1994, p. 94.

47. Vegeu Marie-Hélène SOLERE-SANGLA, «Le Mobilier déplacé du couvent des Dominicains de Perpignan», *Société Agricole, Scientifique et Littéraire des Pyrénées-Orientales*, núm. 109 (2002), p. 191-220.

48. APO, L 1159.

La documentació coneguda relativa a Sant Mateu tampoc no ens ofereix gaires pistes al respecte. Si bé cap a 1553 un fuster havia treballat en un «monument», pels termes del document, consistent en una valoració efectuada per uns dos altres fusters de Perpinyà, sembla que es devia tractar d'una estructura de caràcter arquitectònic, potser relacionada topogràficament amb un d'aquests grups escultòrics, o més probablement amb els muntatges temporals que es duïen a terme durant la setmana santa.⁴⁹

L'existència a la parròquia de Sant Mateu d'un Crist jacent idèntic al de Ribesaltes demostra que la petició fou finalment atesa; només es devien traslladar les figures de fusta, i es devia realitzar una còpia en guix del Crist, i potser també de la Magdalena.

En el cas que el conjunt escultòric no hagués estat originàriament realitzat per a Sant Mateu, s'obren diverses possibilitats, entre les quals cal tenir ben present la de Sant Francesc, ja que precisament el 1791, els parroquians de la primera església elevaren als administradors del departament dels Pirineus Orientals la demanda d'utilitzar «l'église des ci-devant cordeliers pour église paroissiale de St Matthieu».⁵⁰

Caldria preguntar-se per què l'ignot promotor va anar a Girona a cercar l'escultor si tenia altres artífexs, que hem de suposar capacitats, establerts a Perpinyà.⁵¹ En aquest sentit caldria disposar d'informació sobre la persona que costejà l'obra i les seves circumstàncies personals: podria haver estat un religiós amb beneficis a la catedral de Girona, per exemple, o un mercader que mantenia contactes amb aquesta ciutat. El ventall de possibilitats és ampli i, a manca de dades explícites, inconcret, però no podem deixar de considerar dos interessants candidats. En primer lloc, el cardenal Berenguer d'Anglesola, amb una presència regular a Perpinyà fins a la seva mort, esdevinguda l'agost de 1408, o bé alguna personalitat del seu entorn immediat, com el seu procurador general Pere Garreiat, canonge d'Elna,⁵² o el que seria marmessor del cardenal, el bisbe d'Auch Jean Flandrin. La relació d'Oller amb el cardenal està provada, ja que el 1407 el primer li havia tallat un escut destinat a la muralla de Bàscara.⁵³ El segon candidat destacat devia sortir de la família Despujol,

49. APO, G 677.

50. APO, L 1158.

51. Estic pensant en Berenguer i Lleonard Raholf, per bé que llurs personalitats artístiques restin encara per definir. Es posa al dia la bibliografia sobre els Raholf a Francesca ESPAÑOL I BERTRAN, «La escultura tardogòtica en la Corona de Aragón», a *Actas del Congreso Internacional sobre Gil de Siloé y la escultura de su época*, Burgos, 2001, p. 310-311.

52. Arxiu Diocesà de Girona, *Lletres episcopals*, U-109, f. 16v (22 d'abril de 1409).

53. Carles BOSCH PARER i Antoni EGEA CODINA, *Mil anys de domini episcopal a Bàscara (817-1845)*, Bàscara, 2002, p. 103.

amb la qual Oller devia mantenir una intensa relació professional a partir de 1420 a Vic, especialment amb el canonge Bernat Despujol, promotor del retaule major de la seu vigatana, del seu sepulcre, i molt probablement d'altres treballs menors dels quals ens han restat vestigis.⁵⁴ Bernat va ser precisament sagristà d'Elna durant la primera dècada del segle XV,⁵⁵ i el fet que el retaule major de Vic es contractés sense intervenció notarial, basant-se en la confiança mútua de les dues parts, manifesta un coneixement previ entre el canonge i l'escultor que ens condueix a pensar que el segon ja havia treballat anteriorment per al primer de manera satisfactòria. Però ara per ara no podem determinar si aquesta hipotètica relació es va establir per a una obra destinada a Girona, a Vic mateix, o al Rosselló.

Tot i que sabem amb certesa que Pere Oller podia treballar la fusta —es va formar amb un mestre plenament capacitat en aquest camp i precisament en el projecte del cadirat de la seu de Barcelona—, fins ara no li havíem pogut aproximar cap obra feta en aquest material. Sembla, pel que es conserva, que Oller treballava amb una certa comoditat l'alabastre de Segueró, però l'ús de la fusta podia haver vingut com a conseqüència d'una imposició del promotor. En la hipotètica elecció d'aquest hi podria haver influït el fet que amb aquest material el preu final resultava molt menor que amb la pedra o l'alabastre.⁵⁶ A més, hem de recordar que la fusta no sembla haver estat estranya en els sants enterraments catalans del segle XV. Pensem en el grup de la Real o en el document relatiu al contracte amb Antoni Claperós.

El Sant Enterrament de Ribesaltes, com ja he afirmat anteriorment, demostra, al costat dels altres conjunts conservats o documentats que hem citat, la continuïtat a la Corona d'Aragó d'un tema que ja estava ben implantat durant la segona meitat del segle XIV. Malgrat això, l'obra sembla apuntar cap a l'autoria d'un escultor escassament familiaritzat amb aquest tipus d'obra, ja que les figures no interaccionen entre elles, i llurs actituds i models semblen

54. Sobre la personalitat de Bernat Despujol, vegeu Joan VALERO MOLINA, «Bernat Despujol: un destacat benefactor de la Seu de Vic», *Lambard: Estudis d'Art Medieval* (Barcelona), vol. VIII (1996), p. 161-177.

55. És documentat exercint aquestes funcions el 1401 (ACB, notari Gabriel Canyelles, vol. 271, *Manual*, 1401-1403, f. 58), i el 1408 (Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, 1B, XI-32, *Llibre de Clavaria*, 1408, f. 43). Un germà i un nebot, Pere i Jaume, respectivament, també ocuparen el càrrec de sagristà a la diòcesi d'Elna.

56. Antoni Claperós percep 30 florins pel crucifix i les set imatges del Sant Enterrament de l'església de Sant Joan, és a dir, poc menys de 4 florins per peça, una quantitat bastant reduïda. Anotem, en canvi, com un escultor anomenat Filibert Bertalla o Batalla cobrava la mateixa quantitat per la talla d'un escut de pedra per al castell de Peníscola (M. MILIÀN I BOSCH, «El Papa Luna, Benet XIII, a Peníscola», a *Jornades sobre el Cisma d'Occident a Catalunya, les Illes i el País Valencià*, I, Barcelona, 1986, p. 83-93).

presos de personatges pertanyents a altres contextos iconogràfics. Així es manifesta de manera més evident en els gestos de la Verge, sant Joan i les Maries, que troben el seu referent més clar en els protagonistes secundaris del grup del Baró de Dolors, així com de certs ploransers sepulcral. Si ho comparem amb un sant enterrament proper i de la mateixa època (potser una mica més tardà), el de la Real de Perpinyà, constatem com l'artífex d'aquest darrer demostra un major coneixement del tema, en reproduir, per exemple, la Magdalena del retaule de Jacques de Baerze, o bé en dotar les figures de més dinamisme i nivell d'interrelació.