

LA FORTUNA DE JAUME CASCALLS EN EL CONTEXT GIRONÍ

ROSA ALCOY

*Departament d'Història de l'Art
de la Universitat de Barcelona*

PERE BESERAN i RAMON

*Servei de Protecció del Patrimoni
de l'Ajuntament de Barcelona*

La visió clàssica de la figura i l'obra de Jaume Cascalls de Berga que Duran i Sanpere havia dibuixat en els seus trets principals¹ i que s'havia mantingut pràcticament inalterada fins fa uns deu anys², ha sofert en el curs d'aquesta darrera dècada un canvi d'orientació que qüestiona algunes de les atribucions més assentades en la definició de la seva trajectòria. Aquest canvi de perspectiva arrenca de l'aparició del contracte pel qual mestre Aloi de Montbrai es compromet a realitzar les imatges d'un Sant Sepulcre per a l'església de Sant Feliu de Girona, el 5 de maig de 1350³. El Crist d'aquest Sant Sepulcre, conservat "in situ" a Sant Feliu i comptat tradicionalment entre les més notables realitzacions de Cascalls, passà d'aquesta manera a engruixir el vast i cada cop menys homogeni currículum de mestre Aloi.

La inclusió dins el mateix sac de produccions com l'esmentat Sant Sepulcre (1350), les tombes dels Llúria del santuari del Puig de València (1344) el sepulcre de sant Daniel (1345), la cadira episcopal i el cor de fusta de la Seu de Girona (1351), o el retaule de la capella dels Sastres de la catedral de Tarragona (1368)⁴, totes elles sota la jurisdicció d'Aloi, ha fet pensar en alguna ocasió,

1. Agustí Duran i Sanpere, *Els retaules de pedra*, vol. I (Monumenta Cataloniæ, I), Barcelona, 1932 pp. 41-50 (a partir d'ara citat com Duran Sanpere, 1932) i Id. "L'escultura [gòtica]", dins *L'Art Català*, vol. I, ed. Aymà, Barcelona, 1955-1957, pp. 358-361.

2. Cristina Pérez Jimeno a "En Torno a Jaume Cascalls: su obra en Girona", *D'Art*, núm. 5, 1979, pp. 65-77 –a partir d'ara citat Pérez, 1979–, completava i enriqueixia les dades i la bibliografia referides a un grup de peces que era, essencialment, l'acotat per Duran i Sanpere.

3. Pere Freixas i Camps, *L'Art Gòtic a Girona. Segles XIII-XV*, Girona, 1983, pp. 131-133, doc. n. XIX.

4. Vegeu més endavant les referències específiques a cada una d'aquestes obres. Per a un estat de la qüestió general vegeu Núria de Dalmasas, Antoni José i Pitarch, *L'art Gòtic. S. XIV-XV*. (Història de l'Art Català, vol. III), Barcelona, 1984, pp. 135-143. Dades inèdites sobre l'activitat d'Aloi a Barcelona el 1341 figuren a Josep Bracons Clapés, "Le retable de Sant Pol au musée episcopal de Vic et les premiers retables gothiques de pierre en Catalogne", dins *Les grand retable de Narbonne*, Narbonne, 1990, pp. 91-97, p. 95.

atesa la diversitat estilística a què ens veiem abocats, en la real dimensió de l'activitat d'aquest mestre com a contractista d'obres i no estrictament com el seu artífex. Duent a l'extrem aquesta línia d'interpretació, la figura d'Aloi com a escultor tendeix a esvaïr-se, encara que, en últim terme, se li puguin atorgar responsabilitats directes sobre alguna de les obres a ell vinculades⁵.

Tanmateix, els criteris que ens conduïrien a una investigació més aprofundida de la personalitat del mestre Aloi, desvinculant el seu nom de la realització de bona part de les peces que contractà, no són els únics que cal sospesar en el debat actual del tema. Contràriament, hem de valorar tot un altre estat d'opinió favorable a una visió amplificada de les atribucions a Aloi. No només se li assignaria el Crist del Sant Sepulcre en virtut del document del 1350, sinó que també passaria a dependre de la seva activitat a Girona l'altra escultura que en aquesta ciutat es troba tradicionalment adscrita a Cascalls, la imatge d'un rei coneguda com el Sant Carlemany i conservada al Museu de la catedral. Basant-se en una poc qüestionada identitat d'estil entre les dues obres i en l'absència de documentació gironina referida a Jaume Cascalls, s'arriba a aquest canvi de predisposició que, en darrera instància, fa trontollar en el seu conjunt el catàleg cascallià⁶. La necessitat de discutir alguns d'aquest aspectes afegint al debat sobre Cascalls alguna nova consideració, ens porta a reprendre el tema del cada vegada més problemàtic episodi gironí en la reconstrucció d'una biografia de l'escultor⁷.

EL GRUP DEL SANT SEPULCRE

En l'avaluació del conjunt del Sant Sepulcre caldria subratllar l'existència de variables poc explotades; així, mentre la majoria de les aportacions que coneixem han centrat l'atenció en la figura del Crist jacent, els restants vestigis del grup han estat menys afortunats⁸. Conservats al Museu d'Art, el seu estat fragmentari permet, però, copsar el seu notable interès, que ha d'afavorir la consideració de relacions concretes amb altres produccions atribuïdes a Cascalls o al seu taller. L'única figura que ha conservat el rostre –i l'única exposada

5. Frederic-Pau Verrié, "La política artística de Pere el Cerimoniós", dins *Pere el Cerimoniós i la seva època*, Barcelona, 1989, pp. 177-192, p. 186, ja insinua que, si més no en algunes ocasions, Aloi devia actuar a manera d'empresari.

6. Vegeu Pere Freixas, "Jaume Cascalls o Aloi de Montbrai. Estàtua de rei o Sant Carlemany", dins *Millenium*, Catàleg, Barcelona, 1989, p. 278 i també el text de Xavier Barral i Altet "L'art courtois (1280-1400)" dins l'obra general de G. Duby, X. Barral i Altet, S. Guillot de Suduirant, *La sculpture. Le grand art du Moyen Age. Du Ve au XVe siècle*, Ginebra, 1989, p. 212, on ja es tendeix a presentar el dubte sobre les atribucions a Cascalls de les peces gironines.

7. La revisió de les obres gironines atribuïdes a Cascalls va ser, precisament, l'objecte principal de l'article ja citat de Cristina Pérez (Pérez, 1979), i en bona mesura també del de Pere Freixas, "L'obra del Mestre Alcoi a Girona", *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, vol XXVI, 1982-1983, pp. 77-85.

8. Se n'havia fet esment a Agustín Duran Sanpere, Juan Ainaud de Lasarte, *Escultura gòtica*, (Ars Hispaniae, vol VIII), Madrid, 1956, p. 213, però la primera consideració de tots els fragments que coneixem és la que figura a Pérez, 1979, 75-76, on s'enclouen dues fotografies de les peces. Recollint ja la novetat del contracte de 1350 torna a ocupar-se'n, ara dins un context de caire iconogràfic, Josep Bracons i Clapés, "Els grups del Sant Sepulcre a Catalunya. Precisions sobre l'origen d'aquest model iconogràfic", dins les actes del *Vè Congrés Espanyol d'Història de l'Art*, (Barcelona, oct. nov. 1984), Barcelona, 1987, pp. 137-145, fig. 3A, B i C (Citada en endavant Bracons, 1987).

actualment al Museu— ha de correspondre a una de les Maries, el dolor de la qual s'expressa amb un gest compungit i, sobretot, amb un rictus facial que —com d'altra banda succeeix sovint en l'escultura gòtica— tendeix a semblar a l'espectador contemporani una ganyota somrient (fig. 4). Tot i l'efecte poc agradable que pot causar per aquest motiu —però també per una restauració que completà el perfil dels llavis—, les dades que aporta aquest fragment són particularment significatives, car permeten establir acaraments amb una altra escultura reclamada per al taller de Cascalls, com pugui ser la figura de la titular del retaule de santa Úrsula, a l'església de Sant Llorenç de Lleida (fig. 6). Realitzat als volts dels anys seixanta, moment en què la presència més o menys continuada de Cascalls en aquesta ciutat ens consta documentalment, el retaule de santa Úrsula difereix del ple estil de l'anomenada escola de Lleida, tal com el trobem formulat, per exemple, en altres obres de la mateixa església segurament posteriors. Al marge del debat sobre la seva incidència en la formació de l'estil de l'esmentada escola, aquesta singularitat ha dut a invocar ja des d'antic el nom de Jaume Cascalls per a identificar l'autoria del retaule. Tanmateix, raons que depenen d'una factura desigual han propiciat l'al·lusió a altres intervencions o fins i tot han fet dubtar de la participació directa del mestre. Pensem que, amb les limitacions que calgui, aquesta sembla inqüestionable en més d'un aspecte. Per tant, ens adherim a aquells parers que admeten el retaule de santa Úrsula com a producció enclosa al catàleg de Cascalls, integrant la seva execució en l'àmbit definit pel seu taller, taller que, òbviament, no exclou al mestre que el dirigeix⁹.

Un cop admesa la dimensió cascalliana del retaule lleidatà, les coincidències formals entre la seva titular i la figura femenina del Museu de Girona podran ser usades també per afermar damunt del conjunt del Sant Sepulcre una factura que no pot prescindir del nom de l'escultor de Berga. L'aparició d'Aloi podria quedar explicada en funció de la seva capacitat per assumir i distribuir encàrrecs, més i quan és sabut que el 12 de novembre de 1347 va acordar amb el mestre Cascalls un pacte de societat que els comprometia en l'exercici del seu ofici d'escultors¹⁰. No ha de costar admetre que el 1350 fos vigent un pacte similar entre els dos artistes que desviés cap a l'obrador de Cascalls l'encàrrec signat per Aloi. Les relacions entre ambdós, tot i no ser sempre fàcils, es mantindrien en un grau o altre fins al 1361, quan Aloi abandonà definitivament les obres de Poblet, que quedaven així sota l'exclusiva responsabilitat de Cascalls.

Certament que aquesta argumentació no certifica la factura del Sant Sepulcre per a Cascalls, però sí que li hi involucra de manera necessària, com un dels fils conductors de caràcter no prescindible. En el nostre raonament ni tan

9. Cristina Pérez, que ja va fer notar el paral·lel entre els dos caps —Pérez, 1979, p. 76—, apunta allò que fins ara se sap respecte del comitent de l'obra, el mercader Simó Caldera (vid. [Cristina] Pérez Jimeno, "Viaje per mar de Santa Úrsula", dins *Thesaurus. Estudis*, Barcelona, 1986, pp. 184-185), dades que, malgrat tot, obliguen encara a remetre's, per a delimitar la cronologia de l'obra, a les referències sobre l'activitat de Cascalls a Lleida com a mestre de l'obra de la seu (Gabriel Alonso García, *Los maestros de "La Seu Vella de Lleida" y sus colaboradores*, Lérida, 1976, pp. 24-40).

10. José M.^a Madurell Marimon, "El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. X, 1952, p. 19-20, doc. 389.

sols no és obligat que les dues figures –una de les Maries del grup de Sant Feliu i la santa Úrsula– hagin sortit directament de la seva mà. La importància i la transcendència de l'obrador– de la diversitat però també de la unitat que suposa l'obrador– és un fet tant al conjunt gironí com al lleidatà. El mateix obrador és el que assumiria la realització de part del complex projecte de panteó reial per a Poblet. Així ho testimoniarrien els fragments d'una de les figures jaents que, abans de la seva integració en les escultures de Frederic Marès, permetia endevinar una configuració del cap paral·lela a les que podem estudiar tant a Lleida com a Girona, encloent l'àmplia galta, la comissura d'un somriure d'estereotip similar, l'orella en espiral i l'onda del cabell damunt les temples¹¹ (fig. 5). Aquestes peces ens fornirien una imatge de Cascalls potser menys refinada que la que parteix del retaule de Cornellà i enclou el sant Carlemany, però que s'ha d'entendre formant part de les possibilitats formals que explota un mateix obrador.

En aquest sentit, podem admetre que entre el Crist i la Maria del Sant Sepulcre a què ens referim hi ha un cert desnivell que sembla afavorir el primer, convertint-lo en una obra realment extraordinària dins la seva època, encara que determinats trets permeten establir nexes importants que corroboren la cohesió de les peces del conjunt. El volum del cap de Crist, la intensitat posada en la composició dels tirabuixons i cabells de la barba emmarcant el rostre –però també la fórmula convencional del ble ondulant–, així com un tipus d'orella ben característic, confereixen a aquesta obra suficients atributs per a justificar les aproximacions fetes respecte de les millors obres associades a Cascalls. Recordem el cap d'una figura de rei procedent de La Figuera i sovint identificada amb sant Antoni (MAC), el sant Carlemany o fins i tot la més antiga marededéu que governa el retaule de Cornellà del Conflent (fig. 8). El Crist de Sant Feliu afegeix a aquestes obres una densitat peculiar que correspon a les carnacions i que intensifica la consistència mòrbida de les superfícies nues, més extenses que en cap de les altres obres. D'altra banda, el contrast entre els cabells, de color fosc i conformació rígida i arissada, i les parts despullades i blanquinoses del cos jaent es converteixen en una proposta plàstica novedosa que solament gaudirà de paral·lels parcials. Altrament, la iconografia del Crist del Sepulcre gironí ofereix també elements divergents respecte d'altres realitzacions, en tant que planteja la voluntat de mostrar un rostre sofrent, d'ulls i boca entreoberts, que expressa encara el dolor de la Passió i que ens acosta més al moribund que no pas a la figura de l'home mort. El joc tens de les mans, que mostren al dors les ferides ocasionades pels claus, crispades i mínimament recolzades damunt del pit, també sagnant, denota una sensibilitat i un grau d'intensitat emotiva sorprenents que incideixen de nou en la doble ficció d'una imatge amb vida.

11. Vegeu-ne la reproducció a Federico Marès Deulovol, *Las tumbas reales de los monarcas de Catalunya y Aragón del monasterio de Santa Maria de Poblet*, Barcelona, 1952, en una pàgina d'il·lustracions sense numerar dedicada a la imatge de Jaume I, sota l'epígraf "*la misma estatua antes de su nueva plasmación*". El fet que aquesta figura de rei aparegui vestida amb hàbit monacal permet identificar-la amb el jaent de Jaume I "a manera de monge ab son abit vestit e qui jau tinent corona reial en son cap" que Cascalls contractava el 3 de setembre de 1370 (Idem., doc. 35, p. 183-185), moment en què ja no és plausible creure en la col·laboració amb el mestre Aloi.

La qualitat i peculiaritats del sant Crist, encara amb importants restes de policromia, es fan més evidents si hem de comparar-lo amb les restants i fragmentades effigies que romanen, l'estat de les quals, perduda gairebé del tot la policromia, les distancia del primer potser més del que fóra just. Tot i així, tant la suposada Maria (fig. 4) a què ja ens hem referit, com alguns dels fragments restants semblen fruit d'una realització prou exigent (figs. 2 i 3), encara que es podria discutir fins a quin punt no respondrien a un tipus més genèric respecte del model que defineix el jacent. Destaca entre ells una figura femenina de cos pràcticament sencer, malaauradament decapitada i amb els braços trencats, que arqueja el tors enrera de forma exagerada incidint en la seva curvatura, amb flexions en la cintura, cenyida molt alta, i al nivell dels genolls (fig. 2). Aquesta contorsió seria plausiblement compensada pel gest dels braços desapareguts que imaginem doblegats endavant i amb les mans entrecreuades en senyal de plany i dolor. Aquest gest sumat a una àmplia i solta cabellera ens fa creure en la identitat entre aquesta escultura i santa Maria Magdalena¹². La idea d'un cinturó amb una corretja penjant per la part del davant, que parteix i anima el dibuix dels plecs de la túnica, es retroba a la *Marededéu* de Cornellà, per bé que no n'és exclusiu.

Així mateix és rellevant l'efigie agenollada, partida en diversos fragments¹³, que ens ofereix un treball escultòric de línies sintètiques amb una interessant composició que pot afectar clarament la seva iconografia (fig. 3). Amb un genoll a terra i l'altre alçat, i amb un pit pràcticament llis i una cabellera curta sobre el clatell, se l'ha volgut identificar amb una de les tres Maries¹⁴, però la configuració del seu vestit amb cintura baixa i la forta musculatura del seu coll, així com el fet que mostri nus en part els panxells de les cames, ens fa pensar en una

12. Es tracta de la peça núm. inv. 1744; Vegeu-ne la descripció a Pérez, 1979, qui, però, hi vol veure la representació de la Verge. Bracons, 1987, pp. 139 i 144 (fig. 3B), ja en parla reconeixent-la com a Maria Magdalena.

13. Li corresponen els números 1748 i 1750, peces que encaixaven a l'altura dels ronyons, com deixa clar una fotografia antiga que reproduïm (Arxiu Mas, sèrie G/A n. 10973). Ara, però, el fragment que perfila les cames és alterat a la seva part superior. Es podria pensar que el cap d'aquesta figura era la testa masculina de Ø25 m d'alt que a l'inventari de 1868 duia el núm. 1749 i que, segons Pérez, 1979, p. 75, hauria desaparegut; això redundaria en favor de veure en l'agenollat un personatge masculí (cf. nota 14). Tanmateix, creiem més plausible que en realitat no hagi desaparegut cap fragment sinó que el núm. 1749 sigui la testa de la mateixa mida que es presenta actualment enganxada al tors núm. 1752, que era decapitat segons la descripció del 1868 que en dona l'inventari (Id., p. 76). El fet que aquesta peça –l'única exposada– sigui la figuració d'una dona, contradient l'anotació antiga, no és un inconvenient greu, ja que en algun dels Catàlegs publicats del Museu (*Catàleg del Museu d'Art*, Girona, 1981, núm. 105, pp. 55 i 57) es repeteix l'equívoc de tenir per masculina aquesta efígie, creient-la sant Joan.

14. Tant Pérez, 1979, p. 76, com Bracons, 1987, pp. 139 i 140, remetent a una figura femenina, opinió que deriva ja de l'inventari del 1868. Bracons recolza aquest parer en la comparació amb una Maria agenollada i portadora del pot dels perfums, pertanyent al MAC, tot plantejant la suggestiva hipòtesi de fer lligar aquesta escultura amb un grup del Sant Sepulcre. Atenint-nos a què algun cop s'ha reclamat el nom de l'escultor Guillem Morell per a aquesta peça –recolzant-se sens dubte en la factible comparació amb la tomba d'Ermessenda de la catedral de Girona–, no estarà de més recordar que a Rosa Alcoy i Pere Beseran: "Cascalls i les escoles de la Itàlia Meridional a Catalunya: l'escultura del Trescents, *Analecta Sacra Tarraconensia*, (Barcelona, 1986), vol. 63-64, 1990, pp. 153-197, p. 157, nota 9, ja vàrem atribuir –en base al rostre de Ramon Berenguer II– a aquest mateix artista un cap de Crist mort del mateix museu que es considera procedent de la desapareguda església barcelonina de Sant Agustí Vell, desmentint la tradicional equiparació estilística amb el Crist gironí de sant Feliu i la consegüent atribució a Cascalls (cf. Bracons, 1987, p. 139, fig. 3). Que

més versemblant alternativa masculina. Cal tenir en compte la presència habitual de Josep d'Arimatea, Nicodem i sant Joan, que arrodoneixen els grups més complets del Sant Sepulcre conjuntament amb Crist, la Verge i les tres Maries. En aquest cas disposem del contracte del 1350 que descriu la disposició del grup enumerant totes aquestes imatges. Es precisa la situació de Josep d'Arimatea i de Nicodem, habitualment encarregats de dipositar el cos de Jesús dins del sepulcre, al cap i als peus de la caixa que havia de recollir el Crist jacent, mentre que no s'especifica la col·locació dels altres figurants. En la pintura catalana de la primera meitat del segle XIV els grups del Sant Sepulcre estableixen aquesta mateixa ubicació per a Nicodem i Josep. A la capella de Sant Miquel de Pedralbes, sant Joan comparteix els peus del sepulcre amb un d'ells. Tamma-teix, són figures dretes, mentre que l'única efígie agenollada acostuma a ser la d'una de les Maries, com en els casos de Pedralbes i del Llibre d'Hores de Maria de Navarra (foli 253v.)¹⁵. En passar al camp de l'escultura podria donar-se però un canvi de disposició que permetés agenollar almenys una de les efígies masculines que col·loquen el cos de Crist en el sepulcre. Legitimaria aquesta idea el fet que en la falda d'aquest personatge agenollat s'hi endevini el drap estès que devia haver sostingut amb les dues mans, complint el paper que acostuma a correspondre a un dels dos criptocristians¹⁶.

Les grans bosses en què la seva túnica es plega a l'alçada de la cintura constitueixen un altre dels trets que es reclamen com a característics d'allò que sabem de l'art de Cascalls. Les trobarem ben semblants en la santa Úrsula, en la figura de Carlemany i, reprenent la comparació establerta ja per Duran i Sanpere, en un dels reis de l'Epifania de Cornellà¹⁷. No ens sembla que la coincidència sigui casual i restringible a un tret de la moda de l'època mancat de tota significació en el terreny de l'estil. No es tracta només del què, sinó també del com, de la voluntat plàstica d'incidir en determinats aspectes d'una determinada manera. La seva reiteració adquireix significat quan va acompanyada de la identificació d'altres singularitats.

una i altra peça d'alabastre formessin part d'un mateix grup en alguna església de Barcelona és una possibilitat a tenir en compte, sense oblidar l'església de Sant Agustí i la seva capella del Corpus Christi, la fundació de la qual (sembla que el 1352) no impedeix que les escultures fossin fetes anys després, en un moment més proper a l'activitat documentada de Morell de qui, de tota manera, sabem encara massa poc.

15. Tant el Saltiri de París (ms. lat. 8846 de la Bibl. Nat. de París) com el poliptic Morgan resolen els quadres de l'enterrament de Crist segons un patró molt proper que, això no obstant, prescindeix del personatge agenollat en primer terme i d'esquena a l'espectador. Vegeu Rosa Alcoy, *La Introducció i derivacions de l'italianisme a la Pintura Gòtica Catalana: 1325-1350*, Barcelona, 1988 (n'existeix edició microfotada), vol. III, figs. IX-30 i 31, i làms. 148-150 (citarem Alcoy, 1988).

16. A l'altre podrien pertànyer el tors i els peus que duen els núms. inv. 1754 i 1746, encara que aquests segons també podrien ser de sant Joan. Si fos així, els tres fragments amb les parts baixes de sengles figures (núms. inv. 1747, 1751 i 1753), que mostren drapejats fins a terra i l'aparició de les puntes de peus calçats, s'haurien de repartir entre dues de les Maries (la tercera, la Magdalena, conserva sencer el cos) i la Verge. Si la peça amb cap (núm. inv. 1752 i, presumiblement, 1749 -vid. nota 13-) ha de ser una Maria, fa de mal dir si aquell tors que ha perdut el rostre (núm. inv. 1745) n'és una altra o bé és la Mare de Déu, ja que la indumentària que s'endevina, la toca que envolta tot el rostre i oculta totalment el coll, pot correspondre igualment a unes i altra. També és problemàtica la necessària correspondència d'aquests dos torsos amb alguns dels peus esmentats. Vegeu una reconstrucció aproximada del conjunt a la fig. 7.

17. Duran i Sanpere, 1932, I, pp. 45-46 i lám. 20.

És en aquest sentit que continua semblant-nos vàlid l'acarament entre els dos coronats que el 1932 proposava Duran i Sanpere. No només la coincidència entre les indumentàries és decisiva, sinó que també són dignes de consideració la concepció anatòmica, amb cap ovoidal i membres fins, o la configuració facial. En la figura gironina retrobem, amplificat i subtilitzat, un tipus de cap barbut present també en més d'un personatge de Cornellà –en general, en els apòstols de la predel·la i de la Pentecosta–, en el qual és característic, a més de l'ondulació pilosa que l'envolta, un rostre de trets concentrats en un quadrat, amb front ample, celles d'arc net i prominent, pòmuls remarcats i llavis carnosos i ben perfilats, vorejats per bigotis d'arrencada horitzontal. Tampoc no haurà de ser tinguda per casual la coincidència en un mateix gust per l'aparició de rostres grotescos amb funció ornamental –al punyal del Carlemany i a la predel·la del retaule– i de monstres acuradament tractats –sota els peus del rei i als carcanyols de les escenes–, amb sentit simbòlic més o menys clar però recreats amb un preciosisme plàstic absent d'aparicions similars en obres contemporànies. A aquestes singularitats –i a altres minúcies que no és el cas d'enumerar– es pot sumar una nova línia argumental que es planteja la possibilitat d'acordar la factura d'aquestes i altres obres de Cascalls a partir de les perspectives inèdites que podem adquirir sobre el seu quefer si l'ampliem a partir d'una proposta d'identificació de la seva obra pictòrica.

Atès que la documentació publicada donava peu a contemplar l'activitat de Jaume Cascalls en l'àmbit de la pintura, i que l'obra vinculada al cercle dels seus parents Ferrer i Arnau Bassa enclou registres que defugen les més característiques factures identificades per a l'un i l'altre, vàrem considerar factible l'atribució a l'escultor d'algunes d'aquestes pintures. Es tracta d'un grup d'obres que s'articula a partir del tríptic de la Verge i el Nen de la Walters Art Gallery de Baltimore, i que enclou a més d'aquest un retaule suposadament de Cardona (MAC i Fogg Art Museum de Cambridge (Mss.)) i algunes il·lustracions del Llibre d'Hores de la reina Maria de Navarra (Biblioteca Marciana de Venècia)¹⁸. L'autor d'aquestes realitzacions, netament diferenciable dels Bassa, però, al mateix temps, connectat amb l'estil del seu taller, possibilita la creació d'un anònim *Mestre català de Baltimore* ja intuït per Millard Meiss¹⁹. Una anàlisi detallada de les característiques del seu estil ens porta a pensar en la seva relació amb el món de l'escultura i a proposar tot seguit com a terme immediat de comparació l'obra de Jaume Cascalls. La identitat entre ambdós és el pas següent que com a hipòtesi argumental ens resoldria, almenys transitòriament, l'anonimat del pintor i enriquiria les perspectives obertes sobre l'aportació de Cascalls o la d'algú proper a les formes escultòriques que creiem seves²⁰.

L'efígie de rei coneguda com sant Carlemany alimenta les nostres especta-

18. Dins Alcoy, 1988, vegeu el capítol "Jaume Cascalls pintor i les arts plàstiques del Trescents" (vol. II, pp. 881-1159); són en curs d'edició els capítols dedicats al Mestre de Baltimore i a J. Cascalls. Vegeu també: Id., "Los Maestros del Libro de Horas de María Navarra. Avance sobre un problema complejo", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, XXXIV, 1988, pp. 105-134.

19. Vid. Millard Meiss, "Italian Style in Catalonia and Fourteenth Century Catalan Workshop", *Journal of The Walters Art Gallery*, IV, 1941, pp. 45-87, sembli o no acceptable la identificació que proposem.

20. Rosa Alcoy, "Jaume Cascalls. Un nombre para el Maestro del tríptico de Baltimore" *Journal of The Walters Art Gallery de Baltimore*, vol. 48 (1990).

tives un cop encarada a l'univers de la il·lustració de manuscrits. Per una banda destaca la minuciosa i acurada elaboració dels detalls que troba els seus millors paral·lels en els treballs de vori i en la miniatura. Pel que fa a aquesta última, algunes coincidències temàtiques, sense ser necessàriament exclusives, són simptomàtiques, sobretot quan ens fem càrrec de la relació entre la família dels Bassa i el mestre Cascalls. Potser algunes de les solucions més originals de la marginàlia de les Hores de la reina Maria de Navarra siguin obra seva²¹.

En aquesta direcció també podríem treure partit d'algunes correspondències iconogràfiques molt suggestives quan es tracta d'explicar els orígens escultòrics del tema del Sant Sepulcre. Cal tenir en compte que la traducció tridimensional de l'escena ens situa a Catalunya en una cronologia alta que, si més no, correspon al moment inicial del seu desenvolupament en aquest terreny²². D'altra banda, sabem que la pintura havia explotat, i explotava en aquest moment amb particular intensitat, el conjunt d'episodis en què el protagonista és el Crist mort, envoltat dels seus i just després del davallament de la creu. La imbricació entre la pintura i l'escultura és fa més practicable si tenim en compte el treball d'un mestre en contacte amb ambdues tècniques artístiques, coneixedor dels esquemes iconogràfics vigents en l'àmbit dels italianismes i capaç de resoldre una nova formulació per al tema²³.

LA VERGE MORGAN, LA VERGE DE LA CANAL, I ALTRES NOVETATS EN EL DEBAT SOBRE CASCALLS

En definitiva, el punt de partida per a l'estudi de Cascalls continua trobant-se en el retaule d'alabastre de Santa Maria de Cornellà de Conflent, obra signada i datada, sembla, el 1340 i no el 1345 com s'ha dit tradicionalment²⁴. Aquesta cronologia, a l'inici de la sèrie documental relativa a mestre Jaume –de qui sabem que no moriria fins més enllà del 1377– ens situa en una primera etapa de la seva activitat com a escultor plenament format, de tal manera que els anys immediatament anteriors hauran de ser considerats com els del seu aprenentatge. Per bé que el retaule de Cornellà ens ofereix una imatge madura en la configuració del seu estil, les dates a què el podem associar ens obliguen a situar-lo entre les seves primeres obres conservades. En l'apartat documental les notícies d'aquest primer moment no són gaire abundoses. Hem d'esperar al 1345 per a disposar d'una confirmació de la seva activitat i presència a la Catalunya Nord. Pere el Cerimoniós li havia encarregat la realització d'algunes obres d'alabastre per a les quals feia pagar al mestre la quantitat de 100 sous de Barcelona, el més de juliol d'aquell any a la ciutat de Perpinyà²⁵. Desconeixem el destí exacte i l'envergadura de l'encàrrec fet a l'es-

21. Vegeu les dues parts del nostre treball: Rosa Alcoy, "Els rostres profans i els marginalia a Catalunya. Qüestions d'enfocament", *D'Art*, n. 15, 1989, pp. 77-93, i Id., "Els rostres profans del Mestre de Baltimore i la seva incidència en les arts catalanes. Qüestions puntuals", *Lambard*, núm. 4 (1985-1988), 1990, pp. 139-158).

22. Bracons, 1987, pp. 137-145.

23. Vid. nota 15.

24. Vid. Bracons, "Le retable de Sant Pol...", p. 92.

25. Document de l'arxiu del Reial Patrimoni recollit en essència per Duran i Sanpere, 1932, p. 42, que malauradament no en dona la referència exacta. D'altra banda, N. de Dalmases i A. José i

cultor pel monarca, però sabem que aquest mateix any, almenys des de febrer de 1345, el seu sogre, Ferrer Bassa, es troba embrancat en la realització d'un altar dedicat a la Santa Creu destinat a la capella reial del castell de Perpinyà. El pintor va interrompre, si fem cas de la documentació i de les ordres donades pel Cerimoniós, altres tasques per tal de poder acabar promptament el retaule, que ja era enllestit aquell juliol, el mateix mes en què consta el pagament a Jaume Cascalls²⁶. No fóra massa versemblant parlar de casualitat quan coincideixen en termes generals l'espai i el temps, a més del comitent. Per tant, és lògic sospitar que ambdós artistes, freqüentment elegits per la corona, es trobessin captivats en una única empresa. Res no ens ha arribat del retaule del mestre Ferrer i sembla que tampoc l'activitat de Cascalls es reflecteix en obres conservades a Perpinyà. Tot i així, no passaríem per alt l'existència al museu Rigaud d'aquesta ciutat d'una imatge femenina d'alabastre sota dosser, probablement un sepulcre (fig. 1). Malgrat el nostre interès, no ens ha estat permès d'accedir a aquesta obra que, pel que sembla, és avui encara més trossejada i perduda del que es pot apreciar a l'antiga fotografia de l'arxiu Mas (negatiu Gudiol R-393). Les consideracions fetes fins ara sobre aquesta tomba, procedent del convent de Sant Francesc de Perpinyà segons el catàleg del museu del 1884, tendeixen a identificar-la amb el sepulcre d'una incerta Alamanda de Castellnou morta el 1223, i s'arriba a aparellar-la amb un jacent masculí del mateix museu, entès com a tomba del mateix casal realitzada a la primera meitat del segle XIII²⁷. Cap d'aquestes referències, però, no sembla completament convincent i, amb les precaucions que fan al cas —ja que, com dèiem, no ha estat possible l'anàlisi directe del que queda de la figura femenina—, gosaríem considerar-la per separat de la masculina. Deixant de banda aquesta darrera (ja que no té un especial interès en el nostre discurs present), atorgaríem una cronologia dins el segle XIV a la primera. Malgrat els desperfectes que ha sofert l'efígie, les seves proporcions estilitzades, el volum del cap i el drapejat recorden les maneres cascallianes, definides a partir del retaule de Cornellà.

Segurament serà possible identificar altres escultures vinculables al període 1340-1350, dècada que enclouria algunes de les produccions més subtils i emblemàtiques del seu estil. En aquesta conjuntura, en què s'ha donat explicació al famós i esplèndid sant Carlemany, que, sembla ser, va rebre culte des del 1345²⁸, cal tenir en compte també altres peces avui disperses i que és factible

Pitarch, a *L'Art Gòtic...*, p. 139, parlen d'una influència de Cascalls al Rosselló, concretament en els relleus del claustre d'Elna.

26. Manuel Trems, *Ferrer Bassa i les pintures de Pedralbes*, Barcelona, 1936, docs. XXVI-XXVII, pp. 171-172.

27. M. C. Valaison, *Guide catalogue du Musée Hyacinthe Rigaud*, Perpinyà, 1981, pp. 75-77. Durlait, en canvi (Marcel Durlait, "L'efígie d'un infant de Majorque", *Tramontane. Revue du Roussillon*, núm. 411 (abril 1958), pp. 69-75) la creu la tomba de l'infant Jaume de Mallorca, possible obra de Jaume de Faveran del primer terç del segle XIV. Pel que fa al catàleg antic, vegeu M. Crouchandeu, *Catalogue raisonné des objets d'art et d'archéologie du Musée de Perpignan*, Perpinyà, 1884, pp. 191-192. Agraïm a la senyora Marie-Claude Valaison del Museu de Perpinyà les referències dels catàlegs esmentats.

28. Villanueva, *Viaje literario a las iglesias de España*, Madrid, 1803-1852, vol. XIV, p. 267; data la institució de l'ofici de sant Carlemany el 1339; F. Fita i Colomer, *Los Reyes de Aragón y la Seo de Girona, desde l'any 1462 fins al 1482. Col·lecció de Actes Capitulars escrites per lo Doctor Andreu Alfonsello, Vicari General de Girona*, (segona edició), Barcelona, 1873, p. 107; recull aquestes i altres

intentar recuperar per tal d'arrodonir el catàleg del mestre, tot i que les cronologies puguin ser discutibles.

A l'antic despatx de J. Pierpont Morgan de la seva residència de Nova York, avui part de les dependències de la Pierpont Morgan Library, vàrem tenir oportunitat de veure una estatueta d'alabastre, figura de la Verge coronada que sostenia amb el braç esquerre la imatge del Nen, avui trencada quasi totalment²⁹ (fig. 9). Classificada als arxius del museu com a obra hispànica de la primera meitat del segle XIV, compareix malauradament desprovista de precisions sobre l'origen primitiu, tot i que, adquirida el 1909, consta com a procedent de la col·lecció Leman de París. Hans Swarzenski hi reconeixia una forta empremta francesa, alhora que emprava, entre altres termes de comparació, una *Marededéu de la Llet de Santa Maria de l'Estany*, amb la qual cosa vinculava la peça, per bé que sense afirmar-ho de forma explícita, a Catalunya. Encara que no calgui admetre una proximitat excessiva entre la Verge neoiorquina i la *marededéu entronitzada de l'Estany*³⁰, la primera ha de ser considerada també creació catalana. Al nostre parer, és una peça que admet comparació amb les fórmules emprades per Jaume Cascalls durant la dècada dels anys quaranta. Si comparem la peça neoiorquina a la Verge de Cornellà del Conflent ens adonarem que es tracta de dues imatges de la *marededéu* amb nombroses coincidències, sense que es pugui, però, parlar de còpia en sentit estricte, o millor dit d'una còpia mimètica³¹. Ambdues responen, malgrat la diferència de mides, a un tipus semblant, amb cossos esbelta i flexibles coberts per tènues teles d'accentuat caient vertical; el coll relativament llarg vincla damunt les espatlles, primes i remarcades sota les robes, testes ovoidals que se cenyeixen el mantell a manera de vel amb lleugeres corones que circumden el cap a tall de diademes. El rostre pintat de la *marededéu* Morgan respon també a una fesomia similar al de

citacions Pérez, 1979, p. 69-70. Vegeu també El Barón de las Cuatro Torres, "Estatua de san Carlomagno", *Revista de Gerona*, núm. V, maig de 1894, pp. 129-140.

29. És possible detectar algunes reparacions en el tors de la Verge Morgan, que tendeixen a dissimular els desperfectes causats per la pèrdua gairebé total de la figura de l'Infant. Avançàvem la nostra opinió sobre la peça a Pere Beseran i Ramon, "Dues *marededéus* catalanes en Museus de Nova York. Nota sobre l'obra dispersa de Guillem Seguer i Jaume Cascalls", col·laboració a *Amics de l'Art Romànic. Circular*, núm. 97, novembre de 1990, pp. 67-69.

30. Les consideracions de H. Swarzenski consten en la fitxa que sobre l'escultura que analitzem ens va proporcionar la Pierpont Morgan Library. Hem d'agrair l'amabilitat de la institució i els seus responsables a l'hora de facilitar el nostre estudi de la peça i al mateix temps en donar permís per a la publicació de la fotografia que ens van remetre i que acompanya el nostre text. D'altra banda, farem constar que la *marededéu* de l'Estany és una obra de dimensions considerables (0'80 x 1'23 m) que es pot trobar reproduïda a Antoni Pladevall i Jordi Vigué, *El monestir romànic de Santa Maria de l'Estany*, Barcelona, 1978, p. 619.

31. El qualificatiu de còpia escau, per contra, a una Verge amb el Nen treballada en relleu sobre un plafó d'alabastre. La imatge, que era el 1922 a la col·lecció Valin de Barcelona (Arxiu Mas, clixé Mas, C-37847), reproduïx fidelment algunes de les solucions millor trabades en la *marededéu* de Cornellà, tot posant de manifest la seva massa òbvia font d'inspiració. Ja el 1932 B.I. Gilman, a *Catalogue of sculpture (Thirteenth to Fifteenth centuries) in the collection of the Hispanic Society of America*, New York, 1932, p.lxxv, havia notat aquesta similitud. Més atendible com a derivació trescentista de la peça del Conflent ens sembla una *marededéu* amb els caps de Maria i el Nen trencats del Museu d'Art de Girona (n. 251.711 de l'inventari del Museu Arqueològic). Una altra *marededéu* "americana" (Id., pp. 69, figs. XVI-XVII) podria remetre's al model definit en la Verge Morgan, sense exigir tampoc la intervenció de Cascalls.

la Verge de Cornellà, encara que pot reclamar a més paral·lelismes amb les cares policromades dels reis dels museus de Girona i Barcelona, amb les quals coincideix així mateix el tractament de les orelles, ocultes a Cornellà sota el cabell que emmarca semblantment la faç de les dues Verges (figs. 8 i 9).

La realització d'imatges devocionals marianes dins del taller de Cascalls havia de ser una pràctica habitual que, tot i no ser evident en la documentació coneguda, degué sobreposar-se a les grans empreses que ocuparen bona part del seu temps al llarg del tercer quart del segle³², de manera que és pertinent intentar constatar la incidència dels seus models en l'escultura de l'època. De fet, com hem vist amb la Verge Morgan, és possible identificar peces susceptibles de ser considerades obres de la mateixa mà del mestre, mentre que en altres casos serà més ajustat parlar de produccions del seu taller. Una obra prou significativa en aquest sentit però rarament esmentada és una escultura barcelonina coneguda com a Verge de la Canal (fig. 10) i conservada a l'actual església de Sant Jaume. Originàriament en una fornícula sobre el Portal Nou de la muralla, la seva existència és atestada des del 1378. Pels volts del 1390 i per voluntat del rei Joan I es construeix al mateix indret una capella, en la que intervé l'arquitecte Arnau Bargués i per a la qual Pere Serra pinta un retaule cap al 1395. Al segle XVII, tot i reedificar-se la capella i construir-se un nou retaule, comencen per la imatge una sèrie de trasllats no del tot esclarits, fins que el 1911 passà de mans particulars a la parròquia de Sant Jaume, on és encara en una capella del costat de l'evangeli³³.

És evident que la imatge, emmascarada per una policromia moderna, ha

32. Si es coneixen alguns documents que palcen com Cascalls continuà admetent treballs més o menys "menors", com les tres sepultures per a Santa Caterina de Barcelona contractades el 1353 (José Maria Madurell y Marimón, "¿Una obra de Jaime Cascalls?", *Archivo Español de Arte*, vol. XL, 1967, pp. 83-84) o el grup de figures d'alabastre de destinació poc clara que es comprometia a realitzar el 1358 (Josep Maria Madurell i Marimon, "Notes d'art monacal antic", dins les actes del *Ir Col·loqui d'Història del monaquisme català*, vol. I, Santes Creus, 1967, pp. 149-177, p. 157).

33. Sobre la Verge de la Canal i la seva capella, vegeu Francesc Carreras Candi, *La Ciutat de Barcelona* (Geografia General de Catalunya, vol. V), Barcelona [1916], pp. 488 i 952-953; J. Josep Maria] M.[adurell i] M.[arimon], "El Portal Nou i la Capilla de Nuestra Señora de la Canal", dins *Barcelona. Divulgación històrica*, vol. V, Barcelona, 1958 (text radiat el 1946), pp. 213-216 (no hem pogut localitzar el treball d'Antonio Aymar y Puig, *Recuerdos de Barcelona. Imagen de Nuestra Sra. de la Canal, venerada antiguamente sobre el Portal Nou*, citat sense data ni lloc d'edició en aquest darrer text); Juan Ainaud, José Gudiol, F.-P. Verrié, *Catálogo monumental de España. La ciudad de Barcelona*, Madrid, 1947, vol. I, p. 191. Segons aquest darrer text la imatge fou traslladada a l'església de Sant Sebastià el 1654 des d'on passà en ser enderrocat l'edifici, el 1868, a mans particulars i d'elles a Sant Jaume. Carreras i Candi, tanmateix, només esmenta com a traslladat a Sant Sebastià el nou retaule barroc, on fou destruït el 1714, cosa que permetria interrogar-se sobre una trajectòria distinta per a l'escultura, que hauria d'explicar el fet que uns goigs del segle XVIII dedicats a ella la considerin "instituida" a l'església de Sant Cugat del Rec; es reproduïx aquest goig a Joan Amades, *Històries i llegendes de Barcelona. Passejada pels carrers de la ciutat vella*, 2 vols, amb la col·laboració de Consol Mallofré, edició a cura de Jaume Fabre i J. M. Huertas Claveria, Barcelona 1984, vol. II, pp. 160-162, on també es narra una història miraculosa que seria a l'origen del nom de la Verge; mancada de fiabilitat, tampoc la tradició més simple que exposen els autors més antics, i que justificaria el nom de la Canal en l'ús de canaló que havia rebut la pedra en què es féu la imatge, no sembla massa versemblant per a una escultura gòtica d'alabastre; més aviat tendiríem a pensar en alguna relació del nom amb el veí Rec Comtal. Altres precisions sobre la imatge i la capella de la Verge de la Canal són a A. Duran i Sanpere: "Els correus" dins *Barcelona i la seva història*, vol. II, Barcelona 1973, pp. 500-501, i en particular pel que fa a la fusió i confusió d'aquesta dedicació amb la de la Maradédú de la Guia.

soferts importants reformes en tota la part superior, que afecten particularment el Nen, totalment nou, i el cap i el tors de Maria, encara que aquests últims podrien ser conformats damunt l'original malmès. Tot i així, no ens pot passar desapercebuda la semblança d'aquesta escultura amb algunes de les obres associades a Cascalls i, en particular, el seu marcat paral·lisme respecte de la santa Úrsula lleidatana, amb la qual el grau de coincidència pot arribar a ser molt important (figs. 10 i 11). Això és especialment clar en el tocant a la disposició de les robes, estudiada en el joc entre el mantell creuat pel davant i la cama dreta lleugerament avançada, però també en el terreny de les proporcions generals i sense descuidar les del cap que, tot i les reparacions de l'obra barcelonina –que originalment devia cobrir-se amb mantell i corona, com les verges Morgan i de Cornellà–, responen a esquemes similars. Sense ser idèntiques, les figures d'Úrsula i de la Verge de la Canal es manifesten com a variants d'un mateix patró que hauria estat vigent al taller de Cascalls almenys a partir dels anys seixanta, dècada en què es poden explicar tant el retaule lleidatà com la marededéu barcelonina³⁴.

Altres imatges de la Verge conservades a Barcelona han permès invocar també el nom de Cascalls. En particular s'ha posat de relleu la seva autoria per a una imatge de la Verge de l'Anunciació del MAC, obra d'origen desconegut (fig. 16). Aquesta peça d'alabastre és enclosa per Àngela Franco Mata entre les realitzacions del mestre, mentre que Duran i Sanpere dubtava, tot i esmentar-la en relació a Cascalls, de la certesa de la seva autoria directa³⁵. No es pot negar la presència en aquesta figura d'elements que fan reconeixible l'empremta del mestre Jaume. Tanmateix, si el terme de comparació és la marededéu de Cornellà (fig. 8), serà necessari contemplar també algunes variants d'execució respecte al primer model, variants que ens aconsellen tenir en compte també altres paral·lels. La imatge, que conjuntament amb una desconeguda efígie de Gabriel havia de compondre l'escena en què té lloc l'Encarnació de l'Infant, mostra respecte de la Verge de Cornellà un rostre de faccions més arrodonides i galtes més plenes, assentat sobre un coll ferm i ample, que contrasta amb el més estilitzat i fràgil de la primera. Fet a part de la corona, que les distancia de la mateixa forma que ho fa el tema iconogràfic, i d'una desigual manera de perfilar els blens del cabell, més estriats i flonjos en l'escultura del MAC, l'essencial de l'esquema utilitzat per al Rosselló retorna en la composició del cap i tors d'aquesta interessant efígie (figs. 8 i 16). Tot i així, les aproximacions que cal fer per a contextualitzar aquesta producció ens condueixen més enllà de la marededéu de Cornellà, alhora que ens duen a la memòria altres obres vinculades en algun sentit a la problemàtica que genera l'associació entre Aloi de Montbrai i Jaume Cascalls.

34. El rostre de la Verge de la Canal podria conservar, malgrat els retocs, prou elements originals com per a fer significativa la seva comparació amb el de la Verge Morgan. D'altra banda, i com a possible prova de la difusió del patró a què feiem referència, notarem com els trets i proporcions de la Verge de la Canal o de la santa Úrsula es reproduïen en una marededéu retocada del Museu Episcopal de Vic (Bracons, *Catàleg de l'escultura gòtica del Museu Episcopal de Vic*, Vic, 1983, p. 86-87, núm. 48).

35. Vegeu Duran i Sanpere, 1932, p. 43, i Àngela Franco Mata, "Influenza catalana nella scultura monumentale del Trecento in Sardegna", *Arte Cristiana*, LXXV, 1987, pp. 255-246, pp. 228-229 i figs. 3-4. La Verge del MAC porta el núm. d'inv. 15873 del museu.

La cara plena i arrodonida de la Verge del MAC trobaria paral·lels en el rostre d'una imatge de fusta policromada conservada al Museu Marès de Barcelona (fig. 14). Aquesta ens ofereix de nou el tema de la Verge amb el Nen, per bé que cal distanciar per diverses raons el seu tipus d'aquells que fins ara hem anat analitzant. En primer lloc observarem el canvi de material aplicat a una tipologia coneguda en què la marededéu asseguda acull l'infant dret damunt del seu genolí esquerre. Aquest és si més no l'aspecte imaginable per al conjunt, ja que de la figura del Nen n'ha desaparegut tot vestigi. Això no amaga el parentiu ja establert amb algunes de les produccions normalment integrades dins el catàleg de Cascalls³⁶. Tot i aquests vincles, la configuració del cap, com en la marededéu anunciada, obra noves perspectives dins el món escultòric del mestre de Berga. Les particularitats advertides en la talla podrien fer pensar en un canvi de registre quan es treballa la fusta enfront de les realitzacions en pedra i alabastre millor conegudes. Tanmateix, el parangó establert amb la peça del MAC, desaparellada de l'Anunciació, desmentiria els termes absoluts d'una tal conclusió. També podríem recordar altres paràmetres que han facilitat un context per a l'escultura del Museu Marès, en especial un relleu amb el Calvari integrat en el sepulcre del bisbe Pons de Gualba a la catedral de Barcelona (fig. 18). Obra que, sense ometre la possibilitat d'una col·laboració, ens aproxima una vegada més a la jurisdicció estilística regida per Cascalls i encara més a un espai en què la seva producció evidencia estrets lligams amb l'àmbit gironí.

A L'ENTORN D'UN ESTIL: ALOI I CASCALLS

No són només els trets d'aquest relleu sepulcral barceloní els que ens faciliten el retorn a Girona –per un seguit de raons que exposarem més tard–, sinó que aquesta possibilitat es dona també a partir de la mateixa imatge de la Verge entronitzada del Museu Marès que, per la seva factura, admet la inclusió dins una coordenada estilística comuna a altres realitzacions en fusta (fig. 14). Conscients de les suggestions que poden partir, simplement, de la utilització d'uns semblants materials, no creiem del tot descabellat estudiar la peça del Marès en relació a les talles que decoren la cadira episcopal de Girona (figs. 12 i 13), encloent en l'anàlisi i com a element regulador la Verge d'alabastre del MAC (fig. 16). El relleu de l'Epifania emplaçat en un dels flancs laterals de la cadira ens forneix una imatge de Maria amb el Nen a la falda que, malgrat la seva visió lateralitzada, segons condiciona l'argument de l'adoració dels mags (fig. 13), ens porta el record de les verges del MAC i el Marès. Novament són les galtes arrodonides i plenes del seu rostre i un coll ferm, que també presenten altres figures del conjunt, els que ens ajuden a establir el paral·lel. Amb això té a veure l'estructura dels caps que tendeixen a la forma esfèrica enfront de la forma ovoidal característica en l'obra de Cascalls.

Per consegüent, seria plausible definir un grup de peces que, sense oblidar el mestre Jaume, se'n distancien i que, d'altra banda, vénen a coincidir amb obres contractades per mestre Aloi, com és ara l'esmentada catedral. La possibi-

36. Pere Beseran, "Taller de Jaume Cascalls. Mare de Déu", dins el catàleg del Museu Marès. Pintura i Escultura medievals, Barcelona, 1991, pp. 48 i 333-334.

litat de definir a partir de totes elles la fugissera personalitat artística d'aquest topa amb les oscil·lacions no només de qualitat ans, fins i tot, estilístiques que es constaten nítidament entre les diferents produccions i àdhuc entre les diferents parts d'aquelles que tenen una certa envergadura. Aquest seria el cas del cadirat gironí, que enclou les talles de la cadira al costat de les desaparegudes del cor baix de la seu, conegudes fonamentalment per mitjà fotogràfic³⁷. Segons la documentació, mestre Aloi s'encarregaria d'unes i altres almenys des de 1351, quan sembla que el projecte era ja començat³⁸. La qualitat mitja de la cadira episcopal es manté en alguns dels respatl·lers del cor mentre que altres correspondrien bé a intervencions secundàries bé a altres propostes estilístiques més o menys allunyades de la principal. Pel que fa al nostre estudi ens interessa sobretot aquesta última, xifrada bàsicament en la càtedra i alguns carcanyols de les cadires³⁹, atès que és possible establir correspondències amb obres en pedra. Creiem que en aquest marc es pot encloure un relleu amb el tema de l'Anunciació pertanyent al MAC i que Duran vinculava a les obres de Cascalls atenint-se a la representació de la Verge i a l'aparició de monstres als carcanyols de l'arc conopial que emmarca la part superior de l'escena⁴⁰ (fig. 15). Aquests darrers s'avindrien, més que no pas amb els que Cascalls situa semblantment al retaule de Cornellà –i també al fragmentat retaule del Museu de Poblet–, amb alguns dels que a Girona decoren els respatl·lers del cor, sense negligir els seus congèneres de la cadira episcopal⁴¹. Potser no sigui un fet casual que la iconografia de l'Anunciació del MAC i la mateixa escena del retaule dels Sastres de Tarragona –cobrat pel mestre Aloi el 1368⁴²– depenguin d'un mateix model iconogràfic. Més significatiu encara ens sembla que la figura dreta de Maria reproduïx bona part dels trets d'alguns personatges femenins que acompanyaven a Margarida de Llúria i d'Entença i al seu germà Robert en el trossejat conjunt funerari de Santa Maria del Puig, en la realització del qual Aloi apareix implicat en un document gironí del 1344.

Aquest conjunt, mancat encara d'un estudi sistemàtic⁴³, permet, però, a

37. Del cor de fusta de la seu de Girona, que es conservava més o menys intacte abans de la guerra, procedeixen alguns petits fragments conservats al Museu Marès de Barcelona i en col·leccions particulars. La seu guarda, a la Sala Capitular, la cadira episcopal i també el cadirat, però aquest darrer sense els respatl·lers que enclouen les escultures a què fem referència.

38. Fita i Colomer, *Los Reyes de Aragón...*, p. 120, p. 106-107. Vid B.I. Gilman, *Catalogue...* p.lxxiv, nota 66.

39. Vegeu en especial els negatius Gudiol A-10063 i A-10065 de l'Institut Amatller.

40. Vegeu Duran i Sanpere, 1932, p. 102, lám. 115 B. Li correspon el núm. inv. 9935 del MAC, on és classificada dins el cercle de Jaume Cascalls. Al mateix 1932 també Gilman (*Catalogue...*, p.lxxv, nota 68) l'enclou entre les obres vinculables a Cascalls.

41. A més dels esmentats en la nota 39, vegeu ara els negatius Gudiol A-10068 i A-10067 de l'Institut Amatller.

42. Sanç Capdevila, *La Seu de Tarragona. Notes històriques sobre la construcció, el tresor, els artistes, els capitulars*, (Biblioteca Històrica de la Biblioteca Balmes, serie II, vol. XIII), Barcelona, 1935, pp. 38 i 104.

43. Freixas, "L'obra del Mestre Aloi...", pp. 79-80. Consideració al marge mercix el sepulcre de Bernat Guillem d'Entença al mateix santuari del Puig, la relació del qual amb Cascalls, remarcada des d'antic, troba particular recolzament en els relleus del frontal de la caixa, amb notables coincidències respecte al que observem des de Cornellà, per bé que no es pot negligir la participació d'un escultor distint en l'elaboració del fris amb les exèquies. Sobre aquestes tombes vegeu Franco Mata, "Influència catalana...", p. 236 i nota 90, on es recull bibliografia al respecte.

partir de fotografies anteriors a la guerra, constatar la coherència de si més no algunes de les seves parts amb les obres que hem anat resseguint. L'Epifania de fusta de la càtedra de Girona fa incòmoda, per les seves singularitats compositives i iconogràfiques, la recerca d'equivalències absolutes (fig. 13). Això no obstant, considerat el conjunt de què forma part, no són inexistent els lligams amb els sepulcres del Puig, encara que cal superar els obstacles que interposen tant programes d'orde força diferent com la base material diversa. La Verge entronitzada del Museu Marès (fig. 14) tolera amb més facilitat l'aproximació a algunes de les escultures de plorants i santes que integren les esmentades tombes valencianes. En elles descobrim caps arrodonits amb cabelleres onejants a voltes coronades que són plenament familiars a la talla barcelonina (fig. 17), com també ho són els replècs que es creen a l'entorn d'algunes cintures i un tipus peculiar de caient que multiplica els plisats de les robes i que té una plas-mació singular en el cos jacent de Margarida de Llúria. Tot això no exclou les components de derivació específicament cascalliana en la Verge de fusta -palesees singularment en la configuració anatòmica del tors- que de tota manera no impliquen de forma obligada l'autoria del mestre Jaume⁴⁴.

Ens trobem en una cruïlla en què la relació constant entre Aloi i Cascalls es reflecteix en el pla de les obres conservades, fent possible puntuals superposicions estilístiques que, tanmateix, no fan aconsellable generalitzar de forma indiscriminada la indeterminació de les seves respectives responsabilitats, més i quan hem de tenir en compte l'aportació d'altres artífexs que treballen al seu costat. La realització del Sant Sepulcre de Sant Feliu tindria lloc en el que degué ser moment culminant de l'entrecruament de les activitats i interessos de Cascalls i Aloi⁴⁵. Les excepcionals característiques del sant Crist justifiquen que, partint de la nova documentació, s'hagi admès el seu contingut favorable a Aloi com a solució final a un problema que, reprès en la seva estricta dimensió formal, es bifurca en opcions massa antagoniques. Enfront dels arguments pro-Cascalls exposats més amunt, podríem plantejar-ne d'altres que ens farien partidaris d'Aloi, recolzant-nos en els jacents dels sepulcres del Puig i fins i tot en el de sant Daniel de Girona⁴⁶. En qualsevol cas, alguna específica semblança no pot amagar notòries diferències en la concepció d'aquestes escultures, que si fem cas de la documentació serien obres d'Aloi realitzades entre 1344 i no molt enllà del 1350. Haurem d'esperar encara anàlisis més precises per treure l'entrellat de la veritable imatge que cal atorgar a Aloi de Montbrai i al seu taller, ja que és clar que les produccions que hem intentat diferenciar de les contribucions de Cascalls exigeixen la definició de més d'una personalitat artística. Tot i

44. Aquestes observacions sobre la peça del Marès ampliarien el nostre comentari a Pere Beseran, "Taller de Jaume...", matisant fins a cert punt la idea d'un inclús de l'obra dins la producció de Cascalls per tal de veure-la en el cercle més ampli de les correspondències amb els treballs vinculats a Aloi. Ja aleshores esmentàrem una marededéu de fusta del Museu de Girona (n. inv. 12.755) atendible en funció d'Aloi i de la cadira episcopal relacionada amb el seu taller.

45. Emmarcats d'alguna manera ja a través de l'activitat dels tallers d'ambdós mestres al Puig i recolzats per la contractació i característiques de les peces gironines, aquest lligams, trascendents, malgrat el seu caire més o menys conflictiu, tindrien a més un nou capítol en les empreses endegades per al Panteó Reial de Poblet durant uns deu anys, qüestió, però, que no és el cas de tractar ara.

46. Josep M. Marqués, "El sepulcre de Sant Daniel del mestre Aloy", *Revista de Girona*, núm. 96, 1981, pp. 195-201.

així, el gruix de les correspondències –i excepció feta d'alguna obra francament problemàtica– insinua ja uns perfils que no podem confondre amb el Cascalls de Cornellà, del sant Carlemany, de l'estatueta de la Pierpont Morgan o del pseudo-sant Antoni del MAC, com tampoc amb el que hem estudiat per a les produccions que creiem estrictament depenents dels seus models i propostes, i entre les quals no és inútil recordar una vegada més el retaule lleidatà de santa Úrsula o la més oblidada Verge de la Canal de Barcelona.

SOBRE MESTRE RAMON, O RAMON CASCALLS DE BERGA A GIRONA

Ja vàrem insistir en un altre escrit sobre la relació existent entre la dinàmica estilística de Jaume Cascalls a Cornellà i l'obra d'un escultor conegut com a mestre Ramon, advertint la necessitat de lligar les dues freqüències⁴⁷. Mestre Ramon signà el 1340 un relleu amb set escenes de la Passió de Crist, construït per a marquesa Çaguardia, vídua d'Huguet de Santa Pau, segons explica una inscripció que recorre la vora de la peça que, procedent del cor de la capella de Sant Antoni del castell de Santa Pau, és ara en una col·lecció particular barcelonina⁴⁸ (figs. 20 i 21). Tradicionalment aquesta única producció ha definit l'art del mestre Ramon. Tanmateix, no podem passar per alt que a Santa Pau mateix, a l'església de Sant Martí, s'ha conservat una imatge de la marededéu, figura sedent d'alabastre que, al nostre parer, es pot atribuir amb prou versemblança a l'autor del relleu⁴⁹. Per bé que no es tracta ara de fer un intent de catàleg exhaustiu del mestre, esmentarem encara, com a obres molt properes al seu estil, una làpida funerària amb la representació de les exèquies d'una dama, relleu que estigué fins el 1936 a la també garrotxina església de Santa Bàrbara de Pruneres, peça que coneixem per una foto del 1918 de l'arxiu Mas (negatiu C-26331) (fig. 23), i un sepulcre d'abad al claustre del monestir de Ripoll.

El *retaulle* de la Passió entronca amb el de Cornellà tant en el terreny estrictament estilístic com en l'iconogràfic, fins al punt que sembla difícil prescindir de la relació entre les personalitats dels seus respectius autors. D'entre els trets coincidents més destacats d'una obra i altra es podria anotar la compareixença de figures esveltes en posicions de línies trencades, amb rostres densos i extremitats fràgils però enèrgiques, amb genolls avançats que provoquen singulars estries en els caients de túniques lleugeres però aplomades. També cal subratllar una particular col·locació del Crucificat, amb el bust abocat endavant i una tensa disposició de tot el cos en ziga-zaga, així com la conformació llenyosa –sumàriament exposada per Ramon– d'àmplies creus, que se sobreposen al calat dels arcs d'emmarcament fins a fer-lo desaparèixer completament en el conjunt d'alabastre policromat del castell de Santa Pau (fig. 20).

47. Alcoy, 1988 II, pp. 913-914.

48. Pel que fa a mestre Ramon i la seva obra, vegeu Duran i Sanpere, 1932, pp. 27-30, lám. 5; Duran Sanpere, Ainaud de Lasarte, *Escultura...*, p. 204, fig. 203. Vegeu també les contribucions prèvies de Joseph Saderra, amb l'article "Lo retaule del Castell de Santa Pau", *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, V, 1895, pp. 212-215, i, a més, les de Miguel Oliva Prat, "La Villa de Santa Pau (Gerona). Conjunto histórico-artístico. V", *Revista de Girona*, núm. 53, 1970, pp. 35 i ss., i la recent revisió, amb més bibliografia, de Bracons Clapés, "Le retable de Sant Pol...", p. 91 i nota 5.

49. Miguel Oliva Prat, "La Villa de Santa Pau (Gerona). Conjunto histórico-artístico. III", *Revista de Girona*, n. 51, 1970, pp. 23-30, p. 29; Antoni Noguera i Massa, *Les marededéus romàniques de les terres gironines*, Barcelona, 1977, pp. 287-288.

Aquest, a més d'aportar noves dades sobre el patró utilitzat a Cornellà per representar les escenes de la mort de Crist, afegeix una valuosa documentació sobre altres escenes del cicle, que no conservem per a Cornellà. La informació que ens aporta aquesta obra és molt interessant per a poder establir una hipòtesi sobre els dos episodis que és sabut falten en el retaule rossellonès de Jaume Cascalls. Aprofitant les dades iconogràfiques que ofereix el conjunt de Santa Pau es podria bastir una hipòtesi que cobris les llacunes a què hem alludit i que interrompen el discurs entre el Prendiment de Crist i el camí del Calvari i entre el Davallament de la Creu i la Visita de les Maries al Sepulcre. Això seria admissible en tant que les escenes del Judici de Crist i del Plany damunt del cos del Crist mort integrades en el cicle de set episodis del mestre Ramon (fig. 21), serien perfectament relacionables, sense cap necessitat de recomposició⁵⁰, amb els espais buits del retaule de Cornellà que, afegits als cinc relleus conservats del registre superior, constituïrien, amb alguna variant, un fris de set escenes equivalent al primer⁵¹. D'altra banda, serà pertinent observar que, de ser certa aquesta proposta, tindríem en l'obra de Cascalls un episodi vinculat a l'escenificació del Sant Sepulcre anterior a la contractació per part d'Aloi del polèmic grup de Girona. La pèrdua d'aquest plafó impedeix extreure conclusions sobre possibles interdependències plàstiques i compositives⁵², però, a la vegada, realça la significació, dins un context pròxim a Cascalls, del relleu signat per Ramon el 1340 com a reclam escultòric d'un quadre relativament freqüent en la pintura⁵³. Farem notar que la nostra allusió a la pintura no és gratuïta ja que els retaules

50. Franco Mata, "Influenza catalana...", pp. 236 i ss., presenta una alternativa diferent, que comporta la necessitat de recomposar la ubicació dels plafons del retaule en voler-hi integrar els temes de l'Anunciació i la Fugida a Egipte. Sigui com sigui, val la pena advertir que els relleus que falten al retaule de Cornellà són en l'actualitat perduts o amagats, però no forçosament destruïts, si hem d'atendre a l'observació de Marcel Durliat, "L'Église de Corneilla-de-Conflent", *Congrès Archéologique de France*, (1954), 1955, pp. 266-279, p. 278, quan afirma que ambdós panells, després d'haver romàs llarg temps en la sacristia de l'església, van anar a raure a finals del segle XIX a una col·lecció particular.

51. Cal advertir que podria tractar-se d'escenes semblants o temàticament properes a les esmentades i, en aquest sentit, intercanviables amb elles. Una fórmula per a contrastar les diferents hipòtesis sobre la iconografia d'aquests plafons impliria la descripció d'algun tipus de correspondència respecte les escenes del registre inferior. En la nostra proposta es tractaria de la relació que pot existir entre el Procés de Crist, presentat davant els seus jutges, i la Presentació al Temple, en tant que en totes dues escenes hi ha un advertiment clar sobre la particular natura de Crist, destinat o sentenciat a la mort. Més clar encara, per bé que d'ordre diferent, seria el nexa temàtic i gràfic que determinaria un episodi de l'enterrament de Crist justament emplaçat sobre el quadre de la mort de la Verge. Alguns d'aquests paral·lelismes establerts entre els registres superior i inferior es podrien fer extensius a la resta del conjunt (per exemple, davallament de la creu / descens de l'Esperit Sant a la Pentacosta). Per a un joc semblant d'equivalències vegeu el nostre estudi sobre la iconografia del políptic Morgan (Alcoy, 1988, vol. II, pp. 662-693, i p. 913, nota 51).

52. En tot cas, el gest de dolor amb els braços oberts i les mans juntes que es repeteix en nombrosos personatges compungits del relleu de la Garrotxa, tant en els acompanyants de la Creu com en alguns dels assistents al Sant Sepulcre, ens podria proporcionar potser un terme de comparació amb aquell que devia executar, segurament amb més amplitud i teatralitat, una de les mutilades figures del Museu de Girona, la que cal identificar amb la Magdalena en virtut de la seva llarga cabellera.

53. Bernat Saulet també se'n fa ressò per aquestes dates (1341-1342) introduint en el completíssim cicle del retaule de Sant Pol de Sant Joan de les Abadesses (Museu Episcopal de Vic) el tema de l'enterrament de Crist (vegeu la reproducció del detall a Bracons, *Catàleg...*, p. 106).

de Santa Pau i Cornellà permeten esmentar-la en tant que ve a resoldre directament alguns dels seus aspectes⁵⁴.

No és impossible pensar que el mestre Ramon hagués pogut ser un escultor de l'àmbit de Cascalls que l'ajudà en l'obra destinada al Conflent. Partint d'una òbvia diferència de qualitat, més elevada en l'obra de Cascalls, aquesta possibilitat serviria per a justificar alguns desnivells en la seva factura. Invertint els termes, el parentiu entre ambdós professionals podria xifrar-se en el període d'aprenentatge del mestre Jaume, però l'anomenat Ramon, contemporani seu, no sembla tenir l'entitat suficient com per definir la personalitat de Cascalls que, d'altra banda, no tenim per què convertir en alumne d'un sol artista⁵⁵.

Veiem, doncs, com és necessari lligar les freqüències de l'activitat d'ambdós artistes. Si fins ara el problema era trobar la manera de fer-ho amb més precisió, la recent descoberta d'un document gironí trasllada les nostres hipòtesis a un pla diferent. Es tracta d'un contracte mitjançant el qual el 23 d'agost del 1365 un mestre anomenat Ramon Cascalls, escultor de Berga, es compromet a realitzar un carner (un "*tumul sive carnerium lapideum ymaginatum*") per a la tomba del notari Jaume Comte al claustre del convent de Sant Domènec de Girona. Aquesta interessant notícia ha estat publicada per Josep Clara, qui ja planteja la possibilitat de reconèixer en aquest Ramon Cascalls de Berga el mestre Ramon del relleu de Santa Pau, alhora que, ateses la coincidència de cognom i de procedència, el considera un parent de Jaume Cascalls, plausiblement aquell que ja el 1341 apareixia com a testimoni de l'acord amb què Jaume Cascalls prenia a Antoni Roura com a aprenent⁵⁶. L'existència d'altres escultors dins la família Cascalls i la versemblança que un d'ells sigui el mestre Ramon, a qui caldria suposar actiu en terres gironines entre 1340 i 1365, pot donar una nova dimensió a alguns problemes. D'una banda, i encara que indirecte, tenim ja el lligam documental de Cascalls amb Girona. De l'altra, disposem d'una plataforma que amplia més enllà d'una única personalitat l'autoria d'un cert grup d'obres interrelacionades, per a l'estudi de les quals era útil reclamar el nom de Jaume Cascalls però incòmode exigir-ne l'estricta responsabilitat.

54. Vàrem ocupar-nos àmpliament d'aquest tema a la nostra tesi doctoral *La Introducció...* (vegeu concretament el capítol dedicat a "Una escultura pintada" i en especial l'apartat "Complements pictòrics dels temes esculpits", vol. II, pp. 917-933). Darrerament s'ha publicat en el mateix sentit una interessant contribució d'Yvette Carbonell-Lamothe, "La peinture des retables sculptés en Catalogne au XIV^e siècle", dins *Le Grand Retable...* (obra citada a la nota 4), pp. 99-101.

55. Sobre la formació de Cascalls amb els pisans que treballaren en el sepulcre de Santa Eulàlia i sobre altres fonts del seu italianisme remetem de nou a Alcoy, 1988, en especial vol. II, pp. 934-953. Des d'una perspectiva diferent: Rosa Alcoy i Pere Beseran: "Cascalls i les escoles...", pp. 153-197. Les relacions que de vegades es fan notar entre l'obra de Cascalls i l'escultura de la França meridional, de vegades prou seductores, no han de negligir la relativa italianització a què durant aquest període es veu sotmès aquest àmbit –recordem la cort pontificia d'Avinyó– però tampoc els constants intercanvis d'experiències de doble direcció que es poden resseguir en aquest moment i que justifiquen l'existència de fenòmens de "bilingüisme", distints dels sincretismes i eclecticismes imprecisos que alguns cops s'escartegen.

56. Josep Clara, "Nota sobre l'escultor Ramon Cascalls", *L'autonomista*, suplement literari, Girona, octubre de 1990, p. 14. Per a la notícia del 1341 vegeu Sílvia Llonch i Pausas i Miquelàngel Alàrcia i Huarte, "Jaume Cascalls, escultor de Berga", dins *XXIII Assemblea Intermarcadal d'Estudiosos* (Berga, 1979), Berga, 1982, pp. 21-29, on també es dona a conèixer la constància documental d'altres membres de la família Cascalls a la zona de Berga i almenys des del XII. Més referències en aquest sentit són a Bracons Clapés, "Le retable de Sant Pol...", nota 11, p. 96.

Un conegut relleu funerari del Museu d'Art de Girona procedent de Crespià ja va dur-nos a invocar un context immediat a Cascalls a l'hora d'explicar-ne algunes característiques⁵⁷ (fig. 19). El tema del crucificat flanquejat per àngels n'ocupa la part central, mentre als laterals hi trobem tres orants agenollats per banda. Crida l'atenció un motiu de tres fulles amb botó central que omple l'espai entre els arcs dobles que acullen els grups d'orants i que es repeteix gairebé idèntic als carcanyols del relleu dins l'arcosoli de la tomba del bisbe Ponç de Gualba de la catedral de Barcelona (fig. 18). El motiu no seria per si sol un tret conclouent si menyspreéssim altres coordenades de l'estil que, en definitiva, són les que proven també el nexxe d'aquestes peces amb els cercles que regeix la personalitat de Cascalls. El parentiu es fa extensible al retaule de Cornellà mercès a l'estructura ramificada i llenyosa de la creu, a la integració d'aquesta en la traceria de l'arc trilobulat i a la configuració general del Crist, dades que ja hem vist convergir també a Santa Pau i que, si més no en part, corresponen també a la placa barcelonina. Les figuretes orants de Crespià, tot i que rígides en la seva postura repetida, ens semblen parentes de les més afiligranades d'aquestes darreres obres.

A partir de les suggestions d'aquesta atmosfera estilística caldria endegar l'estudi d'altres peces gironines de petit format, bàsicament relleus d'alabastre de caràcter funerari que, si més no en part, respondrien al tipus de carner que contractava Ramon Cascalls al 1365 per al claustre de Sant Domènec. El fet que hagués de prendre per model el de la tomba de Pere de Palafolls del mateix claustre fa pensar en obres anteriors del mateix escultor, dins la continuïtat general en la realització i encàrrec d'aquest tipus de producció menor de làpides sepulcral⁵⁸. Pensem, entre altres, en un parell d'interessants exemples de procedència desconeguda i conservats al Museu d'Art de Girona; el primer és un

57. Alcoy, 1988, II, pp. 941-942; vegeu-lo a Duran Sanpere, Ainaud de Lasarte, *Escultura...*, p. 203, fig. 201; *Catàleg del Museu...*, núm. 100, p. 52.

58. Aquesta tipologia es troba també amb una certa freqüència en el marc meridional francès, en regions sovint relacionades d'una forma clara amb l'esdevenir de l'art català. Marcel Durliat, a *L'Art dans le royaume de Majorque*, Toulouse, 1962, pp. 294-296, ressegueix alguns dels primers exemples d'aquests petits monuments funeraris al Rosselló, la Cerdanya, i les comarques gironines, prestant particular atenció als relleus que integren el tema de les exèquies a l'entorn del jacent. Pel seu estil destacariem el de Berenguer del Coll, que fou a la capella de Sant Andreu del Coll fins el 1936 (vegeu-lo a *Materiales y documentos de arte español*, vol. IX, 1913, p. 14, fig. 2). Darrerament s'ha parlat també d'una penetració a Catalunya de l'art francès, al·ludint en especial al grup de Rieux, i en funció de la reconstrucció de la figura de l'escultor Berenguer Ferrer (Francesca Español, "El escultor trecentista Berenguer Ferrer: un eslabón más en la penetración del arte francés en Cataluña", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (UAM), vol. II, 1990, pp. 75-96). L'atractiva defensa que fa l'autora d'aquest escultor actiu a les comarques manresanes no ens impediria qüestionar fins a cert punt els orígens del seu estil. Al nostre entendre és dubtosa la correspondència directa amb el mestre principal de Rieux mentre que, a la vegada, es poden proposar interessants parangons amb obres catalanes; entre els que a títol d'exemple creiem més significatius es troben aquells que ens retornen al context gironí, dialogant al seu torn, com és sabut, amb el món meridional francès. La marededéu amb el Nen dreta sobre un braç de la cadira episcopal de la catedral de Girona ens oferiria un bon punt de partida per on anar a cercar referents, més directes que els tolosans, per a obres del taller de Berenguer Ferrer com són les marededéus de la catedral de Manresa i de Sant Esteve de la Costa del Montseny, encara que aquesta última toleri, a l'igual que l'esmentada talla gironina, un pàl·lid record de la Marededéu de Betlem de la catedral de Narbona. D'altra banda, la mateixa càtedra contractada per Aloi al 1351, integra el motiu del nimbe

relleu d'alabastre, trencat en quatre trossos, que mostra una versió del tema del Calvari en què destaca la integració d'una imatge de bisbe que, al peu de la creu, substitueix al costat de la Verge la més habitual figura de sant Joan. El segon, de les mateixes mides de l'anterior i també d'alabastre, enclou, a més del text d'una llarga inscripció, en part malmesa, dues figures orants, agenollades a banda i banda d'una efígie femenina –que en virtut del pot que duu a les mans podria ser la Magdalena– i els àngels psicopomps que transporten les seves ànimes⁵⁹. La figura de la santa s'aixeca sobre una base, que enclou l'escut heràldic dels difunts, una campana sobre fons onejant (fig. 22).

Independentment de la cronologia de les diverses obres que formarien aquest grup més o menys secundari i de la seva importància per a la definició d'una escola d'escultura gironina, permeten veure com a les dècades que envolten el 1350 es fa palesa a Girona la fortuna d'una freqüència que, sense ser exclusiva de Jaume Cascalls, té en la seva producció una de les més brillants resultants. El problema serà discernir en cada cas concret el paper que pertoca a cadascun dels artistes immiscits en aquesta conjuntura, descobrint-ne la direcció de les influències i aprenentatges, el correcte sentit dels deutes entre uns i altres, el grau de col·laboració i, en resum, les prioritats dins la complexa gamma de variants i semblances que es gesten contemporàniament i es reflexionen en les obres de cada taller.

La fortuna de Cascalls afi i influent dins els mons artístics, tradicionalment connectats, del Rosselló –recordem Cornellà i Perpinyà–, i Girona, hauria de revertir, d'altra banda, en qualsevol afirmació que es faci sobre la seva pròpia fortuna d'escultor, i molt especialment en el marc de la discussió general en què avui es debat l'autoria d'algunes importants creacions gironines. Les diferents accepcions del terme “fortuna” reclamen la composició de lloc historiogràfica, el bon o mal tracte rebut per l'artista al llarg del temps, però des d'una perspectiva actual ens comprometen també amb l'anàlisi del destí i aprecí de la seva aportació en el context original que li pertoca dins la seva època.

radial indicat com a propi dels treballs de Rieux. Tot plegat relativitza les versemblants dependències llenguadocianes de Ferrer alhora que afegeix altres suggeriments sobre la formació dels autors de la cadira episcopal. És plausible que tinguem noves oportunitats per a insistir i aprofundir en aquest tema, des dels vessants múltiples que conformen la unitat d'un estil.

59. Ambdues peces, de 56 × 63 cm, són a la reserva del Museu i duen respectivament els números d'inventari 2535 i 2536. No en coneixem cap referència bibliogràfica. Agraïm a Narcís Soler i a Joan Surroca les facilitats donades per a l'estudi d'aquestes obres i de les restants escultures del Museu d'Art de Girona encloses en aquest article.



1. *Sepulcre d'Alamanda de Castellnou (?)*.
Museu H. Rigaud. Perpinyà.

2. *Maria Magdalena, del Sant Sepulcre de*
Sant Feliu de Girona. Museu d'Art. Girona.



3. *Figura masculina (Josep d'Arimatea o*
Nicodem) del Sant Sepulcre de Sant Feliu de
Girona. Museu d'Art. Girona.





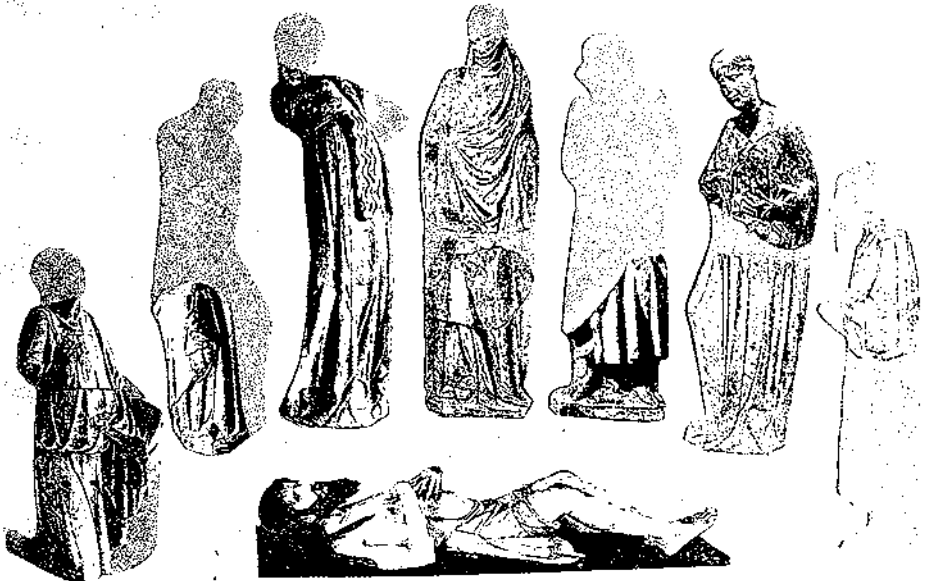
4. Figura femenina (una de les Maries) del Sant Sepulcre de Sant Feliu de Girona. Museu d'Art. Girona.



5. Sepulcre de Jaume I del Panteó reial de Poblet. Fragments abans de la restauració.



6. Santa Úrsula, titular del retaule de santa Úrsula. Església de Sant Llorenç, Lleida.



7. Reconstrucció hipotètica del Sant Sepulcre de Sant Feliu, integrant el Sant Crist, conservat a Sant Feliu, i els diversos fragments ara al Museu d'Art. D'esquerra a dreta: Nicodem (o Josep d'Arimatea) -núms. 1748 i 1750-, una Maria -1751-, Maria Magdalena -1744-, la Verge (?) -1745 (tors) i 1747 (peus)-, sant Joan -1746- una Maria -1749 (cap), 1752 (tors) i 1753 (cames)-, i Josep d'Arimatea (o Nicodem) -1754-.



8. Jaume Cascalls. *Maredeu*. *Retaule de Santa Maria*. *Església de Cornellà de Conflent*.



9. Jaume Cascalls. *Verge Morgan*. *Pierpont Morgan Library*. *Nova York* (foto reproduïda per cortesia de *The Pierpont Morgan Library*, *New York*, #90-0479).



10. *Marededéu de la Canal.*
Església de Sant Jaume. Barcelona.



11. *Santa Úrsula, del retaule de*
santa Úrsula. Església de Sant
Llorenç, Lleida.



12. *Marededéu. Cadira episcopal del*
cor de la catedral de Girona.



13. *Epifania. Relleu de la cadira episcopal del*
cor de la catedral de Girona.



14. Maredeu. Museu Marès.
Barcelona.



15. Detall de la Verge d'una Anunciació.
Relleu d'un retaule. Museu d'Art de
Catalunya. Barcelona.



16. Verge d'una Anunciació. Museu
d'Art de Catalunya. Barcelona.



17. Sepulcre de Margarida i Robert de Llúria.
Monestir del Puig. Detall.



18. Crucifixió. Sepulcre de Ponç de Gualba. Catedral de Barcelona.



19. Relleu funerari, procedent de Crespà. Crucifixió. Museu d'Art. Girona.



20. Mestre Ramon (Ramon Cascalls?). Crucifixió. Retaule de la Passió, procedent de Santa Pau. Col·lecció particular. Barcelona.

21. Mestre Ramon (Ramon Cascalls?). Enterrament de Crist, o Sant Sepulcre. Retaule de la Passió, procedent de Santa Pau. Col·lecció particular. Barcelona.



22. Relleu funerari. Museu d'Art. Girona.



23. Relleu funerari. A Santa Barbara de Pruneres fins el 1936.