

El maestro de los Alemany de Cervelló y la primera escultura trecentista en Tarragona

Francesca Español Bertran

Universitat de Barcelona
Departament d' Història de l'Art
Baldiri i Reixac, s/n
08028 Barcelona. Spain

RESUMEN

Un sepulcro monumental localizado en la panda sur del claustro de Santes Creus ha venido siendo atribuido tradicionalmente al noble Ramon Alemany, fallecido en la conquista de Mallorca el año 1229, y fundador del Hospital de pobres del cenobio. Se trata, sin embargo, de un error historiográfico. El túmulo que hasta su traslado al interior de la clausura en 1653 se ubicó, con otros, en la fachada exterior del hospital, perteneció probablemente a un personaje llamado Ramon Alemany de Cervelló. Miembro de distinta rama familiar (de ahí el uso del ciervo como emblema heráldico cuando el primero utilizaba un ala), falleció en 1324 durante la campaña de Cerdeña. La revisión de este problema ha permitido resituar mejor la labra de este sepulcro (con Colegio Apostólico en el frontal y figura yacente en la cubierta) y conectarlo, mediante el correspondiente análisis estilístico, a una serie de obras tarraconenses de cronología pareja (ca. 1330): un osario en Santes Creus, la Anunciación del coro de la catedral de Tarragona, dos imágenes de la Virgen (Museo de Solsona, Escornalbou) y un San Juan Bautista. Al autor, anónimo hasta ahora, lo hemos denominado «maestro de los Alemany de Cervelló» en honor al sepulcro del que hemos partido en nuestras pesquisas. Se trata de un artífice radicado en Tarragona en unas fechas tempranas, a nuestro juicio vernáculo, pero con unos referentes en su obra que apuntan hacia el norte de Francia (más en concreto al área normanda).

Palabras clave:
escultura, gótico, heráldica, Cataluña.

ABSTRACT

The *maestro de los Alemany de Cervelló* and the early fourteenth century sculpture in Tarragona

The person buried in the monumental tomb located on the Southern wing of *Santes Creus* Cloister has been formerly supposed to be Ramon Alemany, who founded the Abbey Pooors' Hospital and died in 1229. However this tomb must be related to Ramon Alemany de Cervelló, who died in 1324. Both heraldic information and stylistic analysis let connect it to several works from Tarragona in the same period (ca. 1330). So the anonymous author can be called *Master of the Alemany de Cervelló Family*. Probably he was born in Tarragona and worked there in his early career, though there are an obvious stylistic link with Normandy.

Key words:
sculpture, Gothic, heraldry, Catalonia.

Un sarcófago monumental presidido por la figura yacente de un caballero en su cubierta y por el Colegio Apostólico en su frontal, ocupa uno de los arcosolios abiertos en la galería meridional del claustro de Santes Creus (figura 1). La heráldica identifica inequívocamente a su destinatario como miembro de la familia Cervelló, pero la tradición lo ha venido considerando perteneciente al noble Ramon Alemany, fallecido el año 1229 durante la conquista de Mallorca, y enterrado también en el cenobio¹. No sólo dudamos del acierto de tal adscripción habida cuenta de la cronología del túmulo (una realización del siglo XIV), sino por la incongruencia de la heráldica, y sospechamos que el error puede arrancar de un hecho. Los Alemany, rama colateral de los Cervelló, se extinguieron a comienzos del siglo XIV y fueron sucedidos en sus dominios por los segundos², quienes mantuvieron los vínculos ya tradicionales con el monasterio. Los sepulcros de unos y otros hasta su traslado al interior de la clausura en 1653, ocupaban emplazamientos contiguos en la fachada del antiguo hospital de pobres. De todos sus destinatarios, el benefactor más generoso y el que por su muerte en la campaña mallorquina debió de adquirir tintes más legendarios, fue Ramon Alemany; parece lógico que se cayera en el error de atribuirle el sepulcro más monumental de cuantos tuvieron que ver con la familia, aunque la heráldica desmintiera ese extremo. Como veremos, utilizaban armas distintas: los Cervelló el habitual ciervo³, los Alemany eran representados por otro emblema parlante más acorde: el ala⁴. Entre los historiadores domésticos de Santes Creus circuló la incorrecta identificación del destinatario del sepulcro que trataremos de corregir, desde el lejano siglo XV, y el principio, extensible a otros casos, de que a mayor prestigio convenía mayor sun-

tuosidad en el monumento funerario, parece estar en su origen.

Si uno de los propósitos del presente estudio es tratar de reconducir el problema de la atribución para analizar inmediatamente las características y cronología del túmulo, éste no será más que el punto de partida en nuestra siguiente pesquisa: el desmascaramiento de su artífice, un maestro anónimo por el momento, pero clave en el desarrollo de la temprana escultura gótica de la Cataluña meridional.

Los Alemany y Santes Creus

La estrecha relación de este linaje con Santes Creus a lo largo de algo más de un siglo fue muy beneficiosa para ambas partes. Si la comunidad monástica se vio favorecida por numerosas donaciones⁵, los Alemany obtuvieron en contrapartida abundantes beneficios espirituales⁶. El período álgido de tal vinculación coincide con la vida de Ramon Alemany y con la ejecución de un proyecto atribuible a San Bernat Calvó que tuvo gran eco en él y en toda su familia inmediata: el hospital de pobres del monasterio⁷. Tanto el noble, su esposa Gueraua, su hermana Elisensa (Queralt por matrimonio), como los Claramunt, estrechamente emparentados con ellos, participaron en su erección. Sus testamentos, aparte otras donaciones anteriores, confirman este extremo. La construcción del hospital, hoy perdido, debía estar lo suficientemente avanzada, quizá incluso acabada, en 1229, para pensar en la fundación de altares. Ramon Alemany en el testamento que dictó ese año antes de partir hacia Mallorca, además de instituir uno dedicado a San Pedro, dis-

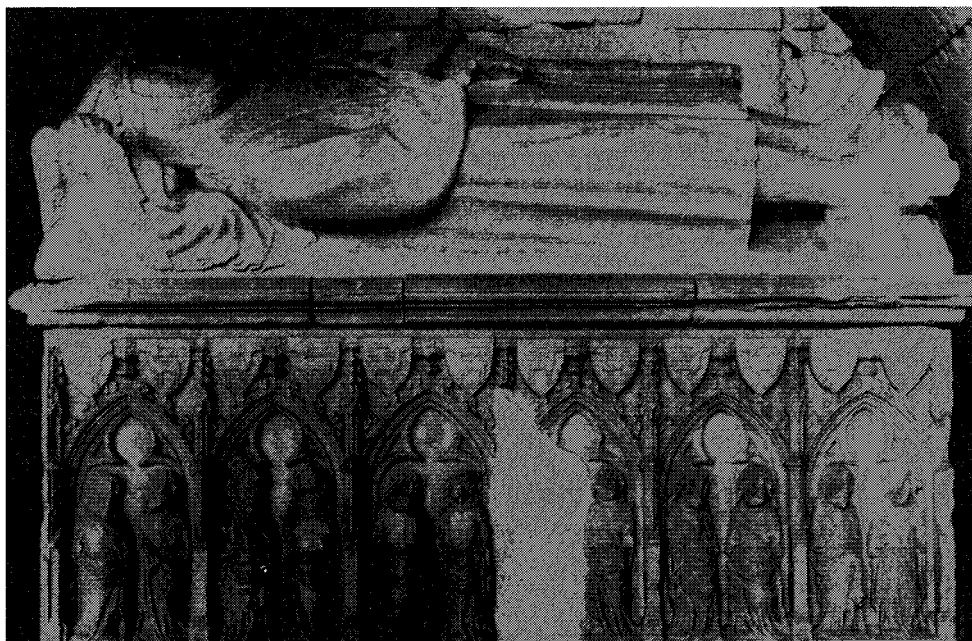
1. Así lo ponen de relieve distintos estudios que se refieren a él: T. CREUS CROMINAS, *Santes Creus*, Vilanova i la Geltrú, 1884. R. SALAS RICOMA, *Guía histórica i artística del monasterio de Santes Creus*, Tarragona, 1894, p. 62-64. C. MARTINELL, *El monestir de Santes Creus*, Barcelona, 1929, p. 227-228, lámina XXIII. E. FORT I COGUL, *Santes Creus. Notes històriques i descriptives*, Barcelona, 1936, p. 91-92, figura lámina XXI. J. VIVES Y MIRET, *Las sepulturas en Santes Creus de los nobles fallecidos en la conquista de Mallorca*, Santes Creus, 1959, p. 29-30. Salvo V. Poleró que lo atribuye al Guerau Alemany de Cervelló, el gobernador general de Cataluña que medió en el compromiso de Caspe (circa 1370-1418?). V. POLERO, *Estatuas tumulares de personajes españoles*, Madrid, 1903, p. 26-29.

2. Véase M.M. RIBERA, *Genealogía de la Nobilísima Familia de Cervellón*, Barcelona, 1733. También de M. COSTA, S. SOBREQÜES, A. DE FLUVIA, la voz «Cervelló», *Gran Enciclopèdia Catalana*, vol. 5, Barcelona, 1973, p. 29-36.

3. Según recogen los armoriales catalanes: «Cervelló. D'or e un servo d'azur» (en un caso), «Baronia de Servelló. De or un servo pasant de azur» (M. DE RIQUER, *Heraldica catalana*, vol. I, Barcelona, 1983, p. 225, número de cat. 255).

4. Los tratados heráldicos indican: «Alamany. D'argent e tres ales de gules embellides d'or» (en un caso); «Baronia d'Alemany. De argent III alas de guella en sautor» (en otro). A pesar del número de alas indicadas, en el sello de un Ramon Alemany del año 1296, como apunta M. de Riquer, sólo aparece una (ibidem, p. 242, número de cat. 315).

Figura 1.
Sepulcro de Ramon Alemany de Cervelló († 1324).
Galería sur del claustro de Santes Creus, antes fachada
del hospital de pobres. (Foto J. Yarza).



5. Pueden verse, a propósito de esta cuestión, los trabajos que siguen: E. FORT I COGUL, «El Senyoriu de Santes Creus al Pont d'Armentera», *Santes Creus. Butlletí de l'Arxiu Bibliogràfic*, 3, 1965-1969, p. 301-325. Del mismo autor: *El Senyoriu de Santes Creus*, Barcelona, 1972, p. 76-90.

6. Sobre este punto: ORLANDIS, «*Traditio corporis et animae*». La familiaritas en las iglesias y monasterios españoles», *Anuario de Historia del Derecho Español*, XXIV, 1954, p. 95-279. Trabajo recogido en: *Idem. Estudios sobre instituciones monásticas medievales*, Pamplona, 1971, p. 217-378.

7. E. FORT I COGUL, «Sant Bernat Calbó i l'Hospital de Pobres de Santes Creus», *Miscel·lània Històrica Catalana. Homenatge al Pare Jaume Finestres historiador de Poblet (+1769)*, Abadía de Poblet, 1970, p. 181-213 (desde ahora: *Sant Bernat... i l'Hospital...*). Del mismo autor: *Sant Bernat Calbó, abat de Santes Creus i bisbe de Vic*, Vilaseca-Salou, 1979, p. 64-70 i 106-136. Otras referencias a este proyecto y a sus impulsores en: E. FORT I COGUL, *El Llibre de Vallbossera*, Barcelona, 1968, p. 101-102.

8. Transcribe el documento íntegro: E. FORT I COGUL, *Sant Bernat... i l'Hospital...*, p. 198-204.

9. *Ibidem* p. 205-207. Este testamento se dictó un año y dos meses después que el del hermano. No es aventurado suponer que pudo coincidir con las exequias de éste en el monasterio. Las indicaciones topográficas a propósito de su sepulcro no dejan lugar a dudas: por entonces, el túmulo de Ramon Alemany ya se había colocado en el lugar previsto.

10. En la campaña mallorquina fallecieron diversos miembros de la familia Alemany. Lo narra el

propio monarca en su *Crònica*: «E a la Pasqua passada don Nuno armà una nau e dues galees per entrar en cors en les partides de Barberia. E, en aquest espai que ell armà la nau hac malaltia En Guillem de Claramunt; e als vuit dies després que la malaltia li començà, ell morí. E al soterrar hac malautia En Ramon Alaman, e don Garcia Peres de Meitats, qui era d'Aragó e home de bon llinatge e de nostra mainada. E, a altres vuit dies, foren morts abdós. E quan aquests abdós foren morts, En Guerau de Cervelló, fill d'En Guillem de Cervelló, major frare d'En Ramon Alaman, fo malalte, e als vuit dies ell fo mort. E el comte d'Empúries, quan viu la mort d'aquests tres, dix que tots aquells qui eren del llinatge de Montcada hi haurien a morir, e sempre fo malalte, e no malavejà sinó vuit dies; e, a cap dels vuit dies, ell morí: e tots quatre qui eren nobles e grans hòmens de Catalunya moriren dins un mes». (JAUME I, *Crònica o Llibre dels Feits*, Ed. F. Soldevila, Barcelona, 1982, cap. 92, p. 133). Aunque, como sucedió en otros casos, se dio sepultura provisional a los cadáveres en la isla (esto es lo que se informa a propósito de los dos miembros de la familia Montcada (*ibidem* cap. 68, p. 111), su traslado al monasterio fue inmediato. Véase J. VIVES I MIRET, *Las sepulturas*, p. 11 y s.

11. E. FORT I COGUL, *Sant Bernat Calbó. Abat...*, p. 124-126. Así lo había dispuesto al dictar su testamento antes de partir hacia Mallorca, donde murió (véase *supra* nota 10). Por ahora, el documento no se ha localizado, pero se conoce su contenido por otras vías. Una fuente doméstica a propósito del sepulcro informa: «Guillem de Claramunt eligió sepultura en Santes Cruces, a las calendas de agosto —día 1— del año 1229 y murió al parecer en Mallorca, como los Montcadas. A

24 de mayo de 1665 se abrió esta sepultura y se halló el cadáver entero con su cutis y una como lanzada o flechada en el mugrón izquierdo. Esta sepultura que hoy está en el claustro, antes se hallaba en la puerta del hospital de los pobres conforme a la voluntad de este señor; pero en 1653 se trasladó a este lugar». I. DOMINGO, *Manudictio archivariorum... monasterii Sanctarum Crucum*, ms. de 1720, folio. 67. El manuscrito estaba en Vallbona de les Monges pero se perdió en 1936. Tomado por mí de: E. FORT I COGUL, *Sant Bernat Calbó. Abat...*, p. 126, nota 21.

12. Véanse notas 11 y 22.

13. Véase E. FORT I COGUL, *El senyoriu de Santes Creus al Pont...*, p. 306-307. Se contabilizan al menos otros cuatro casos: Guerau de Cervelló, que dictó su testamento en 1248, Berenguer, que lo hizo en 1284, ambos hijos de Ramon Alemany, también Ramon Alemany de Cervelló, que hizo testamento en 1285, etc.

14. J. BAUCCELLS I REIG, «Els monestirs del bisbat de Barcelona durant el Pontificat de Ponç de Gualbes (1303-1334)». *II Col·loqui d'Història del Monaquisme Català* (Sant Joan de les Abadesses, 1970), Abadía de Poblet, 1974, vol. I, p. 166.

15. Sobre este enterramiento: F. ESPAÑOL BERTRAN, *La escultura gòtica funerària en Catalunya (s. XIV)*, Universidad de Barcelona, 1987, vol. II, p. 592-598.

puso ubicar su sepultura a la puerta del mismo: «dimittit corpus meum ad sepeliendum in monasterio Sanctarum Crucum in porta scilicet in infirmitorii pauperum»⁸. Este extremo lo confirma muy poco después el testamento de Elisenda, la hermana (1230). Se dice en él: «volo quod corpus meum sepeliatur ante ianuam hospitalis sivi infirmitorii pauperum eiusdem domus iuxta tumulum Raimundi Alamagni»⁹. Los restos del hermano fueron repatriados desde Mallorca con mucha rapidez, pues sólo un año después ya se hallaban en el lugar elegido¹⁰. Tuvo ese mismo emplazamiento el enterramiento de Guillem de Claramunt (†1229)¹¹. Aunque la tradición ha considerado que también se inhumó en ese lugar su esposa, así como la viuda de Ramon Alemany, nada prueba ese extremo¹². El cenobio debió acoger a lo largo del siglo XIII e inicios del XIV otros enterramientos de la familia, al menos esto es lo que se desprende de los testamentos¹³, pero no necesariamente en ese lugar. Más tarde estos contactos con Santes Creus fueron enfriándose progresivamente, hecho que coincide con la extinción de la familia Alemany y con el cambio de gobierno del señorío que pasa a depender de los Cervelló de Santa Perpetua y Vallespinosa. Un ejemplo significativo de esto último lo proporciona la actuación del matrimonio formado por Guerau de Cervelló y Brunisenda. Tras haber determinado enterrarse en Santes Creus lo hicieron finalmente en la iglesia de los franciscanos de Barcelona. En 1314 una dispensa papal les liberó del incumplimiento de promesa, pues Guerau a su fallecimiento, a pesar de su compromiso con el monasterio cisterciense, había sido inhumado en la casa mendicante¹⁴. Hacia 1332, otro Cervelló, esta vez Hug, será sepultado en los franciscanos de Vilafranca del Penedès¹⁵. Esta acti-

tud está totalmente en consonancia con la de otros linajes¹⁶ que, habiendo mantenido también una estrecha relación durante años con los cistercienses en cuyas casas habían fijado sus panteones, se decantan hacia 1300 por los mendicantes, cuyo ideal, abanderado de una nueva sensibilidad religiosa, les resulta más ejemplar y atractivo.

El hospital de pobres y los sepulcros de su fachada

Varias descripciones antiguas informan sobre la situación de estos enterramientos y vamos a servirnos de ellas para avanzar en nuestros propósitos, pues desde época medieval hasta 1653 no se registran cambios en este sentido. Ese año se trasladaron porque, según aclara una fuente: «había un portalazo encima suyo que impedía mucho la hermosura de la entrada de la iglesia de San Pedro que estaba en frente»¹⁷. Habiéndose perdido el hospital, si sólo contáramos con el párrafo anterior, se haría difícil interpretar su exacto sentido en lo topográfico, si bien no ofrece dudas la atribución del cambio a una voluntad estética. Otra referencia, sin embargo, nos aclara ese extremo. Alude al hospital en estos términos: «Al portico de la capilla de Sant Pere ahont es lo hospital hi ha 4 tumulos dos a cada part. A mà esquerra entrant lo hu té un cavaller armat y armas de Cervello»¹⁸. Por un lado, permite concluir que el hospital y la capilla de San Pedro eran una misma cosa, hecho totalmente acorde, por otro lado, con la tradición, y despues ilumina sobre el sentido del término «portalazo» utilizado por el autor del primer párrafo. Se trataba de un pórtico destinado a acoger enterramientos, en la misma línea que el construido a los pies de la iglesia mayor para albergar los de los miembros de la familia Montcada, fallecidos también en la campaña mallorquina¹⁹, hoy también perdido²⁰. Nada sabemos sobre la disposición de esta capilla-hospital, pero es probable que respondiera a la tipología que será usual durante los siglos bajomedievales en toda Europa: un espacio único de formato rectangular, en cuyo interior se alineaban las camas de los enfermos y cuyo altar ocupaba uno de los lados menores. Esta solución permitía a los enfermos seguir los oficios desde sus camas. Si tomamos en consideración ejemplos catalanes contemporáneos y el recurso habitual por parte de los cistercienses a este sistema, podemos suponer que el edificio se cubría con una techumbre de madera dispuesta sobre arcos diafragma²¹.

El edificio, consagrado a San Pedro, se levantó con anterioridad a 1229, pues el propio fundador lo reconoce así en su testamento. La erección del altar data de ese año y en 1230 ya se había colocado su sepulcro en la fachada. Después se incorpo-

ró inmediato a éste el sepulcro de Elisenda, la hermana. Casi contemporáneamente se añadió el túmulo de Guillem de Claramunt. Aunque las fuentes antiguas hablan de la inhumación en ese mismo lugar de las esposas de Ramon Alemany y de la de éste último, todo hace pensar que sus restos debieron depositarse o en los sarcófagos de sus maridos, o en un emplazamiento distinto dentro del monasterio²². Las descripciones de la fachada del hospital sólo mencionan cuatro túmulos. Aunque nada se dice de tres de ellos, puede presuponerse que correspondían respectivamente a Ramon Alemany y a su hermana Elisenda (los contiguos a la derecha), mientras que el de Guillem de Claramunt se ubicaría a la izquierda junto al que ostentaba sobre su cubierta la figura yacente de: «un cavaller armat y armas de Cervelló»²³. Este último es el que vamos a analizar inmediatamente, pero antes de hacerlo conviene tratar otra cuestión que tiene que ver con él.

Este sepulcro, el más suntuoso de todos, además de hallarse bajo el pórtico que se decidió eliminar en 1653, disponía de un arcosolio que se conservó durante largo tiempo. Se habla de él en distintos momentos, destacando los numerosos escudos que lo adornaban. Una fuente lo describe en estos términos: «debaxo de un arco muy hermoso cercado de escudos con ciervos que hoy (1720) se conserva todavía en el mismo lugar»²⁴; otra señala: «junto a la puerta de dicho Hospital en un grande nicho ladeado de muchos gravados ciervos que oy se ve vacío, por haverse éste trasladado la sepulcral urna»²⁵. Es indudable que de ambos párrafos se desprende un hecho: si bien en 1653 se procedió al traslado de los sepulcros a la clausura y se deshizo el pórtico que los albergaba, no se desmontó, en cambio, el arcosolio que cobijó el más espectacular de los cuatro, que continuó en ese mismo lugar hasta una fecha indeterminada.

Aunque nosotros acabamos de pronunciarlos en otro sentido, la tradición ha convertido el sepulcro más suntuoso de todos ellos en el del fundador del hospital, basándose probablemente en el principio de que a mayor prestigio convenía mayor riqueza ornamental. Nuestra experiencia en el tema nos hizo recelar de esta interpretación, pues en materia funeraria aunque desde el siglo XVIII se han tendido a explicar hechos parecidos en esa misma línea, un análisis más riguroso de los acontecimientos acaba demostrando lo inadecuado de tales lecturas²⁶. No sólo es del todo inusual la labra de un sepulcro monumental con destino a un antepasado fallecido cien años antes (recordemos que, como se verá, la cronología del túmulo apunta a un momento avanzado dentro de la primera mitad del siglo XIV). También es impropio, si así hubiera sido, incorporar al mismo una heráldica ajena al destinatario. Ramon Alemany, como lo confirman

diversas fuentes, utilizaba un ala²⁷, en éste que estamos analizando se ha recurrido abusivamente a un ciervo.

Tal atribución se debe a los historiadores domésticos y su origen se remonta al siglo xv. Una larga referencia a la figura y a la generosidad de Ramon Alemany como benefactor de la casa acaba aludiendo a su sepulcro en estos términos: «E en son darrer testament lo qual fou fet ell estant sa e ab bona memoria elegi la sua sepultura a la porta del dit spital e aquí jau lo seu cos en aquella gran tomba hon sta figurada e obrada de pedra la figura de la sua noble persona ab ses armes com a cavaller segons totes aquestes coses son contingudes en lo testament per ell fet a XVIII de les kalendes de juliol del any MCCXXVIII lo qual testament es en lo archiu del dit monestir»²⁸.

En otra noticia, ya del siglo xviii (1720, en concreto), leemos: «este sepulcro antiguamente se hallaba en el portal del dicho hospital de los pobres, dicho de San Pedro, debaxo de un arco muy hermoso, cercado de escudos de ciervos, que hoy se conserva todavía en el mismo lugar, y tenía en el suelo otros dos sepulturas de Don Guillem de Claramunt y de Doña Gerarda de Cervelló, muger de Don Ramon Alamany de Cervelló los cuales sepulcros con muchos otros cadáveres, se trasladaron en 1653 porque havia un portalazo encima suyo que impedía mucho la hermosura de la entrada de la iglesia de San Pedro que estaba enfrente»²⁹. Naturalmente la autoridad de los historiadores de Santes Creus se reflejó en otros estudiosos; así, Manuel Mariano Ribera, en su *Genealogía de la Nobilísima Familia de Cervellón* (1733), escribe: «[...] habiendo muerto dicho Ramon Alaman en la gloriosa conquista del Reyno de Mallorca, fué de allá traído su cuerpo y sepultado junto a la puerta de dicho Hospital en un grande nicho ladeado de muchos gravados ciervos que oy se ve vacío, por haverse éste trasladado la sepulcral urna para mayor decencia de tanto heroe dentro de los claustros de dicho Real Convento»³⁰.

Como veremos, el sepulcro tiene otro candidato más idóneo que el Ramon Alemany fallecido en 1229. No obstante, si esto es así, conviene determinar cual de los sarcófagos conservados en el claustro puede corresponder a este personaje, y pronunciarse en este sentido es relativamente fácil. En la galería sur del claustro dos de los arcosolios más próximos a la puerta de entrada cobijan sendos túmulos de similares características. Cada uno de ellos consta de sarcófago monolítico y cubierta a dos vertientes, y apoyan sobre el lomo de leones que sostienen entre sus garras otros animales. Es claramente perceptible que en origen iban pintados. Si el que se situa a la izquierda ha sido atribuido tradicionalmente a Guillem de Claramunt, el otro se ha creído, por una parte, perteneciente a Gualda, la esposa de Ramon Alemany, y, por otra, al mismo

16. También es el caso, por ejemplo, de las familias Castellet y Banyeres. Los miembros del primer linaje se habían enterrado en Santes Creus, como lo confirma su sepulcro conservado en la galería oriental del claustro del que después trataremos, pero Bertran de Castellet (fallecido en la conquista de Cerdeña en 1323) eligió la iglesia de los franciscanos en Vilafranca. Con los Banyeres ocurre otro tanto. Conmemora el enterramiento de uno de sus miembros (Ponç Pere de Banyeres, †1242) una lápida existente en el claustro. Más tarde será el convento franciscano de Barcelona el que atraerá a los integrantes de la familia, incluso impulsarán la construcción de una capilla en la iglesia que van a convertir en panteón familiar. Sobre todo ello: E. FORT I COGUL, «Sant Francesc d'Asís a Santes Creus», *Studia Monastica*, II, 1960, p. 223-231.

17. I. DOMINGO, *Manudictio...* op. cit., folio 70. Tomado por mí de E. FORT I COGUL, *Sant Bernat Calbó. Abat...* op. cit., p. 113.

18. París, B.N. ms. Baluze 239. Tomado por mí de E. FORT I COGUL, «Noticies històriques de Santes Creus (ms. Baluze 239 de la Bibl. Nat. de París)». *Santes Creus. Butlletí de l'Arxiu Bibliogràfic*, 2, 1960-1964, p. 312.

19. Hemos tratado sobre este pòrtico y los sepulcros que albergó: F. ESPAÑOL BERTRAN, «El mestre del frontal de Santa Tecla i l'escultura romànica tardana a la Catalunya Nova», *Quaderns d'Estudis Medievals*, 4, 23-24, 1988, p. 95-96.

20. Distintos elementos que podrían proceder de él se hallan reaprovechados en las partes altas de la fachada de la iglesia. Se trata de sillares labrados en los que se perciben restos de columnillas.

21. Esta es, por ejemplo, la tipología seguida en el hospital de Olesa de Bonesvals, una fundación del año 1262 debida también a la familia Cervelló, que estaba en obra hacia 1274 («Olesa de Bonesvals», en: *Catalunya Romànica XIX: El Penedès. L'Anoia*, Barcelona, 1992, p. 160-161). Ya en pleno siglo xiv se adopta en el que funda Jaume Marçal en Montblanc (E. LIAÑO MARTINEZ, *Contribución al estudio del gótico en Tarragona*, Tarragona, 1976, 143-152). La reencuentramos en el de Santa Magdalena de ese mismo lugar (J.A. ADELL I GISBERT, «L'Hospital de pobres de Santa Magdalena de Montblanc i l'arquitectura hospitalaria medieval a Catalunya», *Acta Historica et Archaeologica Medievalia*, 4, 1983, p. 239-263. También en el hospital del Coll de Balaguer (A. CONEJO I DA PEÑA, *El «Spital del Coyl de Balaguer» de l'Infant Fra Pere*, Vandellòs-Hospitalet, 1994). Más tardíamente el de la Santa Creu de Barcelona.

22. La solución más común es la primera, aunque sorprende constatar que la inspección ocular del túmulo de Guillem de Claramunt al llevarse a cabo su traslado al interior de la clausura no parece haber descubierto otro cadáver que el del noble en su interior (véase nota 11). Por lo que respecta al enterramiento de la esposa de Ramon Alemany, una fuente doméstica informa: «la sepultura de Doña Gerarda de Cervelló que desde 1255 se hallava junto a la puerta del hospital dicho de San Pedro. Dissen que está llena de huesos. Esta señora era muger del noble Ramon Alamany de Cervelló, señora del castillo de Ramonet» (I. DOMINGO, *Manudictio...* op. cit., folio 68). Cuando se redactó este párrafo (s. xviii) los sepulcros de la puerta del Hospital llevaban casi un siglo en el interior de la clausura. Se trasladaron en 1653. Se trata, por lo tanto, de una noticia que debía conciliar los datos históricos conocidos con los sepulcros conservados. Como que ya entonces se creía que los restos de Ramon Alemany de Cervelló habían sido depositados en el sepulcro gótico, se tendió a considerar el primitivo como propio de su esposa.

23. Véase nota 18.

24. I. DOMINGO, *Manudictio...* op. cit., folio 70.

25. M.M. RIBERA, *Genealogía...* op. cit., p. 221.

26. Es lo que sucede en el caso de uno de los panteones más prestigiosos dentro de la Catalunya de comienzos del siglo xiv: el de los Condes de Urgell en Bellpuig de les Avellanes, entre cuyos sepulcros, el más suntuoso, ha venido siendo ascrito por tradición al fundador de la casa (Ermengol VII), cuando en realidad corresponde a Ermengol X, el impulsor del proyecto (F. ESPAÑOL BERTRAN, «Els comtes d'Urgell i el seu panteó dinàstic», en: *El Comtat d'Urgell*, Lleida, 1995, p. 149-183).

27. El emblema de los Alemany, como se ha visto (véase, *supra* nota 4) era un ala. No sólo informan de este extremo los sellos conservados de alguno de sus miembros, sino la descripción pormenorizada de unas piezas de orfebrería que habían entregado a Santes Creus en las que figuraban sus armas. A propósito de esta cuestión, un cronista doméstico, a pesar de atribuir luego el sepulcro más suntuoso a Ramon Alemany, ya precisó que la heráldica de éstos era distinta de las de los Cervelló: «El dit noble mossèn Ramon Alamany no es nomenava de Cervelló, sino sols Ramon Alamany, qui era senyor de Querol i de Montagut, que els senyors de Querol tots eren Alamany i després mesclaren-se per matrimonis amb els senyors de la baronia de Vila de Mager o de la Llacuna, qui són principals Cervellons, i així prengueren nom

de Cervelló. Emperò mentre tingueren el primer nom d'Alamany feien senyal o les armes d'ala [...]» (Madrid, A.H.N. ms. 532 *Llibre de Valldossera...* op. cit., p. 31).

28. Madrid, Archivo Histórico Nacional, ms. 532, folio 31. Este párrafo ha sido dado a conocer en diversos trabajos del mismo historiador: E. FORT I COGUL, *El llibre de Valldossera...* op. cit., p. 102. Del mismo autor: *Sant Bernat... l'Hospital...*, p. 184.

29. I. DOMINGO, *Manudictio...* op. cit., folio 70.

30. M.M. RIBERA, *Genealogía...* op. cit., p. 221.

noble, siendo considerado éste el primitivo. La primera hipótesis es poco probable, pues Gueralda no parece haber llegado a tener sepulcro propio, pero tal atribución obedece a un hecho: los restos de policromía del frontal revelan un escudo muy barrido en el que campea un ala³¹. Indudablemente la heráldica apunta en otra dirección. Estamos ante uno de los sepulcros originarios de la fachada del Hospital, pero contrariamente a lo que se ha creído hasta ahora éste y no otro es el sepulcro del Ramon Alemany fallecido en la conquista de Mallorca, el único y el definitivo.

Destinatario

Ya hemos cuestionado en las páginas precedentes la viabilidad de la atribución tradicional del sepulcro. Creemos que tiene que pertenecer al miembro de otra rama de la familia Cervelló en la que revirtió el señorío familiar al extinguirse ésta y datarse, por razones de estilo, en torno a 1330. Este margen reduce la posibilidades en lo que a candidatos se refiere y dos de ellos parecen ser los más firmes. Se trata, respectivamente, de Guerau Alemany de Cervelló (†1315) señor de las baronías de Querol y Montagut³² y de Ramon Alemany de Cervelló (†1324)³³. Este último, hijo de Guerau, señor de Santa Perpètua y Vallespinosa, falleció en la conquista de Cerdeña. Había dictado su testamento en 1285³⁴ y, tras varios legados, dispuso enterrarse en el monasterio. Ignoramos con exactitud cual de los dos personajes ocupó finalmente el sepulcro que tratamos, pero varias razones nos llevan a decantarnos por el segundo. En el caso del Ramon Alemany, desaparecido en 1324, existe, por un lado, una coincidencia de nombre con su antepasado que podría haber conducido a la confusión en la que cayeron los cronistas domésticos desde antiguo. Por otro, su muerte en una campaña militar lo hacía merecedor de un enterramiento significado. Recordemos que en la Cataluña de la primera mitad del siglo XIV, el fallecimiento en la empresa sarda parece haber impulsado la ejecución de un monumento funerario. Así sucede con Bertran de Castellet (†1323) enterrado en los franciscanos de Vilafranca³⁵, o con Hug de Copons (†1354) cuyo sarcófago se emplazó en la capilla del Llor, centro del señorío familiar, y ahora se custodia en el Museo de Solsona³⁶.

A favor de esta reinterpretación de los hechos juega otra circunstancia. Si el destinatario del sepulcro falleció en 1324, éste no puede ser anterior a tal fecha. Probablemente con motivo de la incorporación de un nuevo túmulo en la fachada del Hospital pudo emprenderse una remodelación parcial de la misma que pudo afectar a los sarcófagos colocados previamente allí. La existencia del

arcosolio bajo el cual se dispuso este túmulo, apunta a ello. En este sentido es oportuno traer a colación que los dos sarcófagos primitivos que se conservan incluyen un elemento que por cronología encaja difícilmente con su configuración inicial. Me refiero a los soportes. Los leones que sujetan presas en sus garras no pueden ser en modo alguno obra de los años 30 del siglo XIII, pues copian el modelo que se introdujo en Santes Creus con el sepulcro de Pedro el Grande³⁷. En consecuencia, situarlos a comienzos del siglo XIV parece obligado. En mi opinión se incorporaron a los sarcófagos cuando se labró el sepulcro que analizamos y el arcosolio que debía cobijarlo, en lo que debió ser, como apuntaba, una remodelación de la fachada del Hospital, cuyo real alcance no estamos en disposición de evaluar. Esta interpretación de los hechos encaja, por otro lado, con una noticia documental que puede contribuir a delimitar el margen *ante quem* para la ejecución de todo ello: en 1331 fue bendecido el claustro, el capítulo y los sepulcros situados ante la iglesia y ante el hospital: «Die mercurii que fuit X kalendis novembris anno domini M.CCC.XXXI fuit consecratum cimiterium monasterii Sanctarum Crucum per reverendum patrem dominum fratrem Petrum, divina providencia episcopum Sancte Juste, in regno Sardinie, olim monachum predicti monasterio. Et eadem die fuit benedictum claustrum et capitulum necnon et sepulcra que sunt ante ianuas ecclesie et hospitalis»³⁸. Si en 1331 se procedió a bendecir esta amplia área del cenobio debió de ser porque habían sido concluidas las obras. Precisamente he recurrido a este dato en otra ocasión para cuestionar la cronología tradicional del claustro³⁹. Por las mismas razones puede invocarse ahora para delimitar las obras de reforma de la fachada del hospital y para fijar la conclusión del túmulo estudiado.

31. Para la reproducción de los sepulcros con indicación de la heráldica en el frontal: J. VIVES I MIRET, *Las sepulturas...*, lámina 13.

32. E. FORT I COGUL, *El senyoriu de Santes Creus al Pont...*, p. 307-308.

33. *Ibidem*.

34. *Ibidem*.

35. F. ESPAÑOL, *La escultura gótica...*, vol. II, p. 589-592.

36. F. ESPAÑOL, «Sepulcre d'Hug de Copons», *Museu Diocesà i Comarcal de Solsona. Catàleg d'Art Romànic i Gòtic*, Barcelona, 1990, p. 208-211.

37. Sobre este particular: B. CH. ROSENMAN, *The Royal tombs at the monastery of Santes Creus*, Universidad de Minesota, 1983, p. 87 y s.

38. «Excerpta documental de

Santes Creus 29», *Santes Creus. Butlletí de l'Arxiu Bibliogràfic*, II, 1963, p. 347.

39. F. ESPAÑOL BERTRAN, «Un nou mestre d'obres a Santes Creus durant el segle XIV: Bernat de Payllars (1325)», en: *Recull Joaquim Avellà Vives (1901-1967)*, Tarragona, 1980, p. 39-47.

40. Quiénes visitaron el monasterio a lo largo del siglo XIX aluden al deterioro de este monumento. Véase: C. BARRAQUER y ROVIRALTA, *Los Religiosos en Cataluña durante la primera mitad del siglo XIX*, vol. III, Barcelona, 1915, p. 379.

41. F. ESPAÑOL BERTRAN, *La escultura gótica...*, vol. II, p. 755.

42. F. BARON, «Fragment de relief orné de deux figures d'apôtres», en: *Les Fastes du Gothique. Le siècle de Charles V*, Paris, 1981, p. 63.



Figuras 2 y 3.
Sepulcro de Ramon Alemany
de Cervelló. Figura yacente
y detalle del frontal.
(Foto J. Yarza).

Análisis del sepulcro y vicisitudes del mismo

Está compuesto de sarcófago y cubierta, esta última monolítica, presidida por la figura yacente de un caballero. Su cabeza está recostada sobre un almohadón y la flanquean dos ángeles (figura 2). Tiene los ojos cerrados. Presenta las manos cruzadas sobre el vientre y sus pies apoyan sobre el lomo de un león. Proteje la cabeza con un almohar ceñido con una corona floral, y cubre la totalidad del cuerpo con una cota de mallas sobre la que luce una túnica. De una amplia correa sembrada de escudos con el emblema familiar, pende una potente espada colocada dentro de su vaina. Se aprecian garteras protegiéndole las piernas y escarpes y espuelas en los pies.

El frontal del sarcófago, con zonas muy lastimadas, está presidido por el Colegio Apostólico (figura 3). Las figuras, reunidas por parejas, aparecen cobijadas bajo arcos góticos en las enjutas de los cuales reaparecen las armas del difunto. Han desaparecido todas las cabezas⁴⁰ y, de izquierda a derecha, salvo el tercer apóstol, cuya indumentaria lo identifica con Santiago, no hay otro reconocible. Los laterales de la caja no se han decorado.

Desde el punto de vista iconográfico, este recurso al Colegio Apostólico en la decoración del frontal conoce otros paralelos en Cataluña. El magnífico túmulo del conde Ermengol X de Urgell, ahora en los *Cloisters* de Nueva York, y el de Ramon Folc de Cardona el *Probom Vinculador*, en Poblet, ostentan idéntica solución, pero también la documentamos en un emplazamiento más excepcional: la cubierta del sarcófago de Pedro el Grande, en el mismo cenobio⁴¹. Los paralelos

también se rastrean contemporáneamente en Francia. Son significativos al respecto, algunos relieves fechados a comienzos de siglo XIV⁴². Importa destacar que estos paralelos iconográficos corresponden a un periodo temprano dentro del trecentos, con lo cual la afinidad del sepulcro estudiado a todos ellos es aún más significativa.

En lo que respecta a la evaluación del escultor del mausoleo desde un punto de vista formal, hay que subrayar que adolece de cierta impericia en el tratamiento de la figura, pues es notoria una cierta desproporción en el cuerpo de los apóstoles del frontal. Sin embargo, esta misma incapacidad del artefacto se convierte en un rasgo de especial significación al intentar acotar un primer catálogo de su obra. Otro distintivo de personalidad reside en el tratamiento del rostro. Ojos, cejas y boca se definen en el rostro muy levemente, y, según veremos, son siempre los mismos se trate de figuras masculinas o femeninas. Esto es lo que sucede en el sepulcro de Ramon Alemany de Cervelló. Aunque han desaparecido las cabezas de los apóstoles, quedan la de la figura yacente y las de los dos ángeles contiguos. Estos rasgos son comunes a todos ellos. Los estilemas que identifican al escultor, particularmente en lo relativo a la resolución del rostro, y la desproporción reiterada de sus figuras, más acusada cuanto menor es el tamaño de las mismas, permiten adscribirle un total de siete realizaciones en ámbito tarraconense, algunas de ellas de innegable interés iconográfico. Todas ellas comparten una cronología temprana respecto al desarrollo general del gótico en Cataluña, lo cual acrecienta su interés.

43. Lo ha sido con dudas. Según la tradición corresponde a Asbert de Castellet (E. FORT I COGUL, *Santes Creus. Notícies històriques i descriptives...*, p. 92).

44. Sus dimensiones (140 cm) son las propias de un osario.

45. Según informa una fuente antigua: *En Ramon de Castellar* (?), *senyor del castell de Orpi, morí l'any 1199, ja en Santes Creus* (París, B.N. ms. Baluze 239). Tomado por mí de: E. FORT I COGUL, *Notícies històriques de Santes Creus* (ms. Baluze 239... op. cit., p. 300).

46. Es el caso del que existe aún en la catedral de Barcelona.

47. Sobre el grupo escultórico: S. CAPDEVILA I FELIP, «L'Anunciació del portal del cor de la nostra Catedral», *La Cruz*, 27, marzo 1932. Recogido en: *Treballs Històrics de Mn. Sanç Capdevila i Felip*, Tarragona, 1980, p. 53-58. También, del mismo autor: *La Seu de Tarragona. Notes històriques sobre la construcció el tresor, els artistes, els capitulars* (Anexo a *Analecta Sacra Tarraconensia X*), Barcelona, 1934, p. 17-18. En lo que respecta a los cambios realizados en el coro: P. BATLLE HUGUET, *La catedral de Tarragona*, León, 1979, p. 35-36.

48. El necrologio de la catedral recuerda esta donación: 20 de octubre: «Et anno MCCXXII obiit Gondissalvus de Castro canonicus huius ecclesie et prior sancte Thecle veteris, qui instituit anniversarium trium morabetinorum et VII pauperes qui comedant perpetuo in refectorio in vigilia Annuntiationis beatae Marie et unam lampadem que semper ardeat ante ianuarum chori ad honorem annuntiationis beatae Marie». S. RAMÓN, X. RÍCOMA, «El necrologi de la Seu de Tarragona», *Miscel·lània Històrica Catalana Homenatge al Pare Jaume Finestres, historiador de Poblet* (†1769), Abadía de Poblet, 1970, p. 383.

El sepulcro atribuido a la familia Castellet en el claustro de Santes Creus

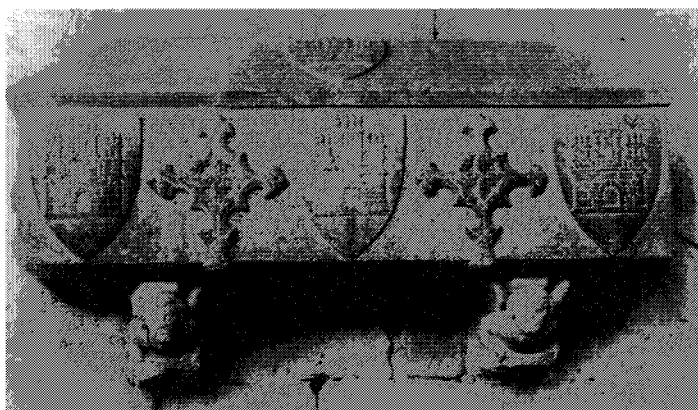
Otro túmulo existente en el claustro del monasterio de Santes Creus, atribuido tradicionalmente a la familia Castellet⁴³, puede ponerse en la órbita del artista anónimo que pretendemos delimitar. Se trata de un osario (figura 4) de formato muy simple⁴⁴, decorado únicamente con emblemas heráldicos. La cubierta ostenta un escudo en el centro y otros tres se distribuyen alrededor del sarcófago, donde alternan con cruces. En todos ellos campea un castillo. El túmulo apoya sobre dos ménsulas. Las presiden figuras de medio cuerpo de dos ángeles que sostienen sendas filacterias. A pesar del tamaño reducido de las mismas, su adscripción al maestro de los Alemany de Cervelló es verosímil en base a las coincidencias de tipo formal con los ángeles del mausoleo estudiado. El rostro carnoso y de potente mandíbula, en el que se dibujan levemente los ojos (algo almendrados) reaparece aquí (figura 5), y también lo hace la fórmula peculiar que el artífice adopta en casi todas las figuras masculinas para plasmar esa zona del cabello inmediata a la frente.

Ya he señalado que el destinatario del enterramiento es dudoso. Aunque pueda corresponder a la familia Castellet, el único miembro del linaje que consta haber sido enterrado en Santes Creus es un personaje oscuro. Otra fuente también da como inhumado en el monasterio a un Ramon de Castellar fallecido en 1199⁴⁵. De tratarse de su sepulcro, se confeccionó mucho después del óbito. Advertimos esto porque, salvo el análisis estilístico, no contamos con ningún dato «histórico» en nuestra aproximación. Éste acerca nuestro osario a la cronología del sepulcro estudiado en los apartados anteriores y, por tanto, una fecha próxima a 1330 es adecuada para él.

La Anunciación y las ménsulas del coro de la catedral de Tarragona

En la puerta abierta en el trascoro de la catedral de Tarragona, de acuerdo con el que fue un emplazamiento habitual para estos grupos⁴⁶, existió una Anunciación (figuras 6 y 7). Al desmontarse esa zona el año 1962 y montarse de nuevo en un ámbito distinto de la iglesia⁴⁷, se trasladó con ella, pasando a ocupar la parte alta del muro que se localiza ahora frente a la puerta por la que se accede desde el claustro a la catedral. En lo iconográfico las dos figuras responden a la configuración habitual. Gabriel vestido con túnica y manto superior sujeta la preceptiva filacteria con su mano izquierda, mientras con la derecha ejecuta el gesto de salutación (figura 6). María, por su parte, situada a la derecha del ángel, cubre su cabeza con el amplio manto superior que cae por encima de su túnica (figura 7). Ante la irrupción del ángel, levanta su mano derecha.

Al igual que las partes escultóricas del cierre del coro, la Anunciación es uno de los testimonios más antiguos en el capítulo de la escultura gótica tarraconense. Apuntan a ello tanto la heráldica, muy abundante en el exterior del muro, como la existencia de tempranas referencias documentales relativas al grupo que encajan, además, con las armas que ostentan ambas imágenes en su base. Por lo que respecta a los primeros emblemas, se han identificado todos ellos. Corresponden respectivamente al arzobispo Eiximenis de Luna (1317-1327), al canónigo obrero Hug de Cervelló (1319-1334) y, en la zona más tardía, pues se hallan presentes en uno de los púlpitos, al arzobispo Juan de Aragón (†1337). Por lo que respecta a la Anunciación, el legado testamentario realizado por el canónigo Gonzalo de Castre el 20 de octubre de 1329 con destino a una lámpara que debía iluminarla, acota

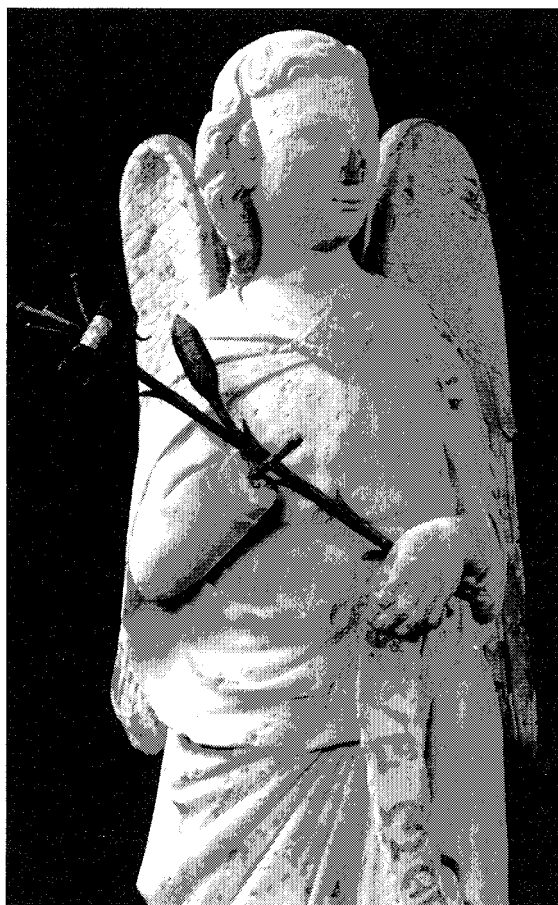


Figuras 4 y 5.
Osario de la galería oriental del claustro de Santes Creus (familia Castellet?)

el margen *ante quem* en su ejecución⁴⁸. Que esta donación corresponde al grupo conservado lo confirma de nuevo la heráldica. La limpieza de ambas figuras permitió recuperar la policromía original y descubrió de paso sendos escudos en su base. Ambos ostentan un castillo, sin duda el emblema parlante de la familia Castré⁴⁹. De esa coincidencia se extrajo como conclusión que las imágenes debieron de labrarse a instancias del referido canónigo. Por tanto, su muerte sirve para acotar el margen *ante quem* para ellas. Como puede verse, esta serie de fechas coincide muy de cerca con las que hemos barajado para los dos sepulcros de Santes Creus. Indudablemente ciertas ménsulas del coro, pero sobre todo las figuras de María y del Arcángel son obra del mismo artífice anónimo que trabaja en el monasterio. Son especialmente significativas, al respecto, las coincidencias en la concepción de ambas efigies, que recuerdan muy de cerca otras obras que iremos adscribiendo al artífice, singularmente en el caso de Gabriel, existen muchos puntos en común en lo que a la configuración de la indumentaria se refiere con el San Juan Bautista de Solivella. Viste túnica inferior que se ciñe por medio de una correa a la cintura. Ésta queda bastante alta con respecto al total del cuerpo. Sobre la túnica se dispone un amplio manto que cae desde los hombros. Se sujeta por medio de un broche sobre el pecho, que, como la cintura, queda descubierto. El vuelo de la tela se recoge luego a la izquierda donde cae generando el típico pliegue en cascada, mientras que en la zona derecha y frontal de la imagen éste se acumula dando pie a pliegues de gran densidad plástica. En el caso de la figura de Gabriel existe otro rasgo significativo: el tratamiento del cabello. Si se parangona su cabeza con la de los ángeles ubicados en las ménsulas del sepulcro Castellet (?) de Santes Creus apreciaremos las coincidencias: idéntico flequillo y disposición de las guedejas que enmarcan el rostro. Como se verá, similar solución reaparece en la cabeza del San Juan Bautista del que hablaremos inmediatamente.

La Virgen del Museo de Solsona

El Museo Diocesano y Comarcal de Solsona custodia una Virgen con el Niño, de procedencia incierta, que fue incorporada a sus fondos antes de 1914⁵⁰. Realizada en piedra, no alcanza el metro de altura (figura 9). Aunque su estado de conservación no es muy bueno, la cabeza del Niño, por ejemplo, ha desaparecido⁵¹, son perceptibles todos los rasgos del rostro de María y la configuración general del cuerpo de ésta, así como el tratamiento de los pliegues de la indumentaria que Madre e Hijo visten. Ella lleva una túnica inferior ceñida a la cintura por medio de una correa que configura unos



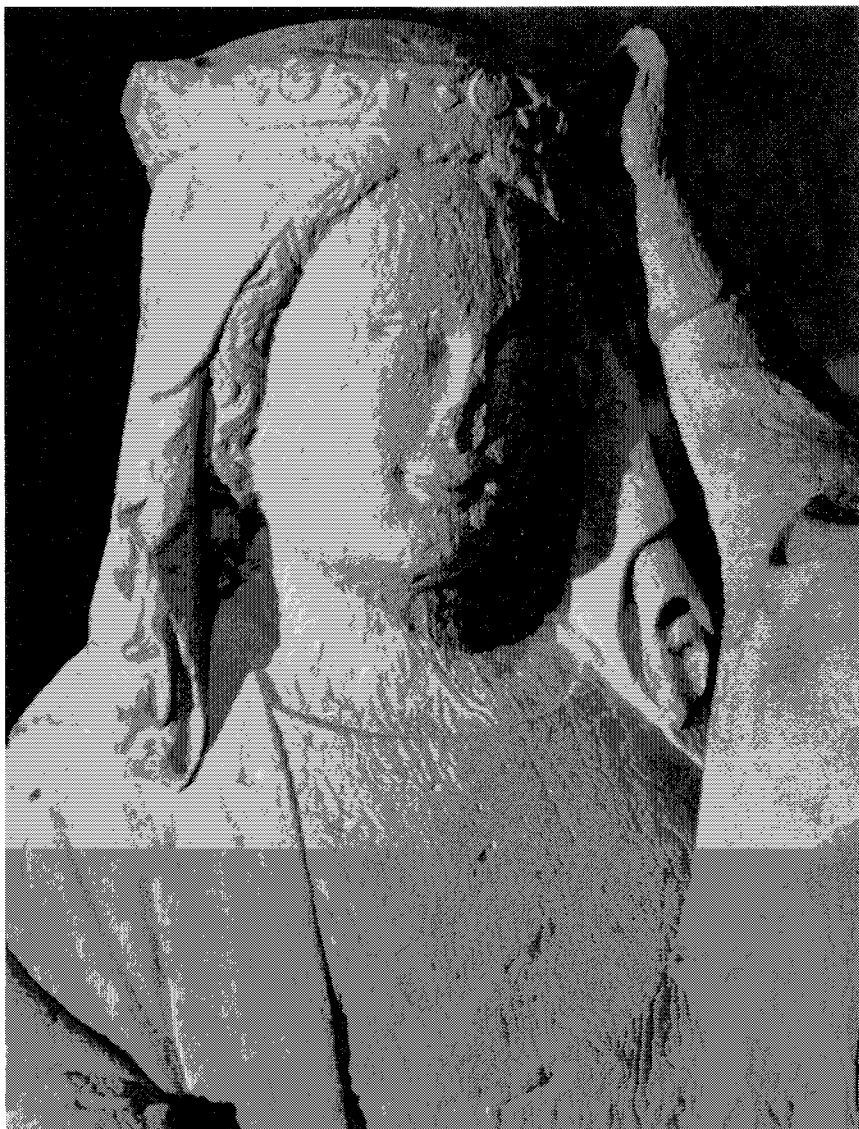
Figuras 6 y 7.
Anunciación del cierre de coro
de la catedral de Tarragona.
Museo Diocesano de Tarragona.
(Foto L. Joan Farré)



49. Se trata del emblema de la línea familiar establecida en Cataluña, distinta de la usada en Aragón. Sobre la recurrencia a armas distintas por parte de los Castro puede ser ilustrativa la decoración heráldica de la techumbre de la iglesia oscense de San Román en Puebla de Castro (M.I. ÁLVARO ZAMORA, La techumbre de la iglesia oscense de San Román en Puebla de Castro (Huesca)», en: *II Simposio Internacional de Mudejarismo: Arte*. Actas (Teruel 1981), Teruel, 1982, p. 230-231)

50. J. BRACONS, «Marededéu», *Museu Diocesà i Comarcal de Solsona. Romànic i Gòtic*. Barcelona, 1990, p. 194. Aunque en el museo no consta el lugar de origen, existe un hecho a considerar. Se incorporó a las colecciones con anterioridad a 1914, y por esos mismos años lo hizo también otra escultura (una santa Margarita) procedente de Conesa, en la Conca de Barberà. Este es un lugar que en los siglos medievales perteneció al monasterio de Santes Creus. Dadas las conexiones estilísticas de la Virgen de Solsona con todo lo tarraconense, no está fuera de lugar sospechar que su lugar de origen haya podido ser también Conesa.

51. Como puede observarse en las fotografías, también se ha perdido la mano derecha de María y la izquierda de Jesús.



Figuras 8 y 9.
Virgen del Museo de Solsona.
(Foto J. Yarza)

pliegues muy reveladores sobre el vientre, pues son los mismos que vamos reencontrando en esa misma zona en todas las figuras que adscribimos al artífice. Sobre los hombros lleva un largo manto y sobre su cabeza, sujeto por medio de una corona, un velo corto que deja al descubierto el cabello entorno a la cara. Si se observa la fisonomía de María, se apreciará que todos los rasgos que la configuran son equivalentes a los que hemos ido señalando en otras de mismo artífice (figura 8), y es especialmente significativo el rictus-sonrisa de su boca. Incluso el tratamiento del cabello que asoma por debajo del velo es parangonable al que ostenta la Virgen de la Anunciación del coro de Tarragona.

Aunque se ignora su punto exacto de origen, todo lleva a sospechar una procedencia tarraconense. A su favor existe, por un lado, la adscripción estilística y, por otro, la iconográfica, pues en la imagen Jesús corona a María. Este tema, como se ha señalado, fue muy grato a los escultores catalanes del trecentos³². Sin embargo, analizando con más detenimiento la cuestión, se constata que de

los distintos centros europeos donde más se repitió la fórmula parece haber sido en Cataluña. En Alemania un maestro anónimo⁵³, en Italia Giovanni Pisano⁵⁴, y en Francia otro escultor desconocido⁵⁵, han dejado testimonios significativos al respecto, pero, según nuestro conocimiento, Cataluña es por ahora el lugar donde se conserva un mayor número de ejemplares⁵⁶, para los cuales, además, disponemos de una cronología bastante precisa. Si nuestras observaciones a propósito del escultor del sepulcro de Santes Creus son correctas, la imagen del Museo de Solsona se halla entre las primeras manifestaciones de esta secuencia iconográfica en Cataluña, todas ellas localizadas, significativamente, en el área de la Conca de Barberà. Una Virgen con el Niño, primitivamente en la iglesia de Forés, ahora en el Museo Diocesano de Tarragona, es clave para acotar cronológicamente la divulgación de esta fórmula. La imagen lleva incorporada una inscripción en su base que informa sobre la fecha de realización⁵⁷. Fue labrada en 1324 y sigue, en sus más mínimos detalles, otra imagen de la Virgen con el Niño de un lugar cercano: la titular del santuario de la Serra de Montblanc, por fuerza, anterior⁵⁸. Uno de los rasgos más relevantes de ambas es el gesto que hace Jesús, pues corona a la Madre. Todo lo que en la copia resulta tosco y mediocre de ejecución, es calidad en el modelo. Hasta tal punto es así, que esta última se ha atribuido a Pere Bonneuil, responsable del sepulcro real de Jaime II y Blanca de Anjou en Santes Creus⁵⁹. Compartimos totalmente esta atribución, que no sólo es adecuada desde un punto de vista estilístico sino cronológico, pues el artífice trabajó en el monasterio cisterciense hasta 1316, y la labra de la imagen de Montblanc, por su particular casuística, pudo muy bien ser contemporánea de los sepulcros reales⁶⁰. De acuerdo con la cronología relativa que estamos defendiendo para las realizaciones adscribibles al maestro de los Alemany de Cervelló, es obvio que el margen temporal que delimitan la Virgen de la Serra y la de Forés conviene perfectamente a la del Museo de Solsona y la sitúa en el periodo de actividad de nuestro artífice anónimo.



52. Quien parece haber advertido por primera vez esta particularidad iconográfica es: M. TRENS, *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Barcelona, 1946, p. 599-602, que presentó dos ejemplos: la Virgen de Boixadors, ahora en el Museo de Vic (figura 352), y la de Camarasa (figura 353). A estos testimonios se han añadido otros: una Virgen en el Museo Marès de Barcelona (con partes restituídas como sucede con la cabeza de María) (Véase F. ESPAÑOL, «Atribuible a Berenguer Ferrer de Manresa. Mare de Déu amb el Nen», *Catàleg d'escultura i pintura medievals* («Fons del Museu Frederic Marès» 1), Barcelona, 1991, p. 336-337).

53. La ejecución de la obra se sitúa en Nuremberg entre 1310-1320. R. KAHSMTZ, «Virgin and Child», *Gothic and Renaissance Art in Nuremberg 1300-1550*, Nueva York-Munich, 1986, p. 115.

54. Se trata de la *Madonna della Cintola* en la catedral de Prato, E. CARLI, *Giovanni Pisano*, Pisa, 1977, figura 162-163.

55. F. BARON, «La Vierge couronnée par l'Enfant et foulant aux pieds une sirène», en: *Les Fastes...*, p. 96.

56. A los tres que se citan en la nota 52, deben sumarse los dos que se comentan en las notas 57 a 59 (Forés y Montblanc). Además, existe el ejemplar de Monistrol de Montserrat, uno atribuible a Cascalls en tierras de Girona y, asimismo, el del Museo Diocesano de Lleida (N.I. 221, reproducido en: *Pulchra, Catàleg d'Exposició*, Lleida, 1993, p. 138). En conjunto un total de ocho a los que hay que sumar el del Museo de Solsona que estudiamos.

57. Da la transcripción: E. LIANO, «Mare de Déu amb l'Infant», en: *Pallium...*, p. 119. IK(A)L(ENDAS) OCTOBR(IS) AN(N)O D(OMI)NI M° CCC° XXIII FUIT.

58. F. BLASI VALLESPINOSA, *Santuariis marianis de la Diòcesi de Tarragona*, Reus, 1933, p. 77, 200-201.

59. A. DURAN SANPERE, J. AINAUD DE LASARTE, *Escultura gòtica*, Madrid, 1956, p.188.

60. Hay que recordar, al respecto, las estrechas relaciones de Jaime II con la fundadora del convento de clarisas de la Serra de Montblanc, la princesa Lascara. Véase F. BLASI VALLESPINOSA, op. cit., p. 71-78.

61. En realidad existen dos: la que estudiamos y otra más, que verosimilmente es copia de ésta. La segunda se reproduce en: F. BLASI VALLESPINOSA, op. cit. p. 205, núm. 3.

62. Se trata de una tipología muy difundida en el ámbito gerundense, que de la mano de los artífices vinculados a la explotación de las canteras de alabastro de Beuda irradió también hacia el área de Vic. Recientemente he defendido el papel destacado que parece haber tenido Joan de Tournai en esta divulgación (F. ESPAÑOL BERTRAN, «L'escultor Joan de Tournai a Catalunya», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XXXIII, 1994, p. 406-409).

63. E. TODA GUÉLL, *Historia de Escornalbou*, Tarragona, 1926, p. 46-47.

64. A. LÓPEZ DE MENESES, «Florilegio cultural de Pedro el Ceremonioso», *Cuadernos de Historia de España*, XXXV-XXXVI, 1962, p. 360.

65. E. TODA GUÉLL, op. cit., p. 147.

66. *Ibidem* p. 149. Se enumeran una serie de fragmentos escultóricos conservados por entonces en Escornalbou, entre ellos una imagen de la Virgen con el Niño que Toda supone procedente del retablo. Por lo que nos dice de ella es una de las dos que todavía se conservan en el lugar (véase la nota 61), pero dudo que pueda aceptarse como obra de Aloi de Montbrai, salvo en el caso de presuponerla resultado de un subcontrato.

Otras esculturas tarraconenses en la órbita del maestro de los Alemany de Cervelló

En Escornalbou existe una Virgen con el Niño entronizada, en muy mal estado de conservación⁶¹. Los años de intemperie y la erosión consiguiente han afectado extraordinariamente a la piedra, y de no ponerse pronto remedio, la escultura acabará perdiéndose irremisiblemente. Se trata de un ejemplar cuya tipología responde a una de las fórmulas divulgadas a comienzos del siglo XIV en Cataluña de la mano de artífices franceses (figura 10), como sucede en el caso de Joan de Tournai⁶². Sentada sobre un banco, la Virgen viste una túnica inferior ceñida al cuerpo por medio de una correa y sobre ella un manto, cuyo amplio vuelo tapa la parte inferior del cuerpo. Cubre su cabeza con un velo corto que cae sobre los hombros y que se sujeta por medio de una corona, dejando visible la parte del cabello más próxima al rostro. Con su mano derecha sostiene un libro, y con la izquierda a Jesús que se halla erguido y mirando hacia el frente. La figura del Niño está en muy mal estado. Por esta razón no podemos decir nada a propósito del tratamiento de la cabeza. Viste túnica larga y por la colocación de sus brazos podemos presumir que sostenía un pájaro.

La cabeza de María, en cambio, aunque se conserva muy mal, deja adivinar algunos detalles significativos. La corona por un lado. Se trata de una diadema cuyo exterior aparece adornado de forma alterna por medio de una serie de gemas romboidales y circulares. Tanto su colocación como su formato semejan la que luce la Virgen del Museo de Solsona. No acaban aquí las coincidencias. El rostro femenino denota rasgos parejos (significativamente la boca con el rictus-sonrisa ya señalado), la resolución de los ojos, y, muy en particular, la del cabello inmediato a la cara, así como la caída del velo sobre él. Aunque se trata de una escultura muy deteriorada, las coincidencias que acabamos de poner de relieve permiten adscribirla al catálogo del maestro anónimo, lo cual amplía no sólo su ámbito de trabajo, sino también el dominio de las tipologías de las que hizo uso. A propósito de esto último conviene recordar que la canónica de Escornalbou mantuvo relaciones muy estrechas con la catedral de Tarragona, hasta el punto que su fundador y los integrantes de la primera comunidad eran miembros de su capítulo⁶³. No en vano, Aloi de Montbrai cuando residía en Tarragona como custodio del castillo real⁶⁴ contrató en 1367 un retablo para el monasterio⁶⁵ del que en la actualidad no quedan más que restos insignificantes⁶⁶.

En base a un análisis estilístico, también puede ponerse en relación con el catálogo que estamos

confeccionando la figura de un San Juan Bautista conservada en la actualidad en el Museo Diocesano de Tarragona, en el que ingresó procedente de Solivella en fecha indeterminada⁶⁷ (figura 11) y a propósito del cual, hasta hoy, no se han avanzado propuestas consistentes en lo que a su adscripción estilística se refiere⁶⁸. Juan viste túnica inferior y manto⁶⁹. Éste, sujeto sobre el pecho por medio de un broche, se recoge en la zona derecha de la figura, generando en la zona frontal de la misma una densa acumulación de plegado. Queda descubierta la zona de la cintura y se observa ahí la correa que ciñe la túnica inferior y los pliegues que genera en ella. Son los mismos que vamos reencontrando en todas las imágenes censadas. El atributo que sujeta el Precursor con sus manos es el habitual tondo con el Agnus Dei en su interior. La cabeza, descubierta, es una de las mejor conservadas de cuantas estamos analizando. Tanto los rasgos de la fisonomía como el pelo se conservan en un estado excelente, lo cual permite una cómoda evaluación de los mismos. Así puede apreciarse la peculiar distribución del cabello, tanto en los mechones que caen a ambos lados del rostro como en la zona situada sobre la frente (figura 12). Es evidente que la misma solución adoptada en este caso aparece en obras ya comentadas: singularmente en los ángeles mensuliformes del osario de Santes Creus. Además, los ojos son los mismos en ambos casos, aunque aquí los estilemas de los que se sirve el escultor son más apreciables. Por un lado, las cejas son muy finas y altas y al prolongarse hacia las sienes, su perfil acentúa el carácter rasgado de los ojos, nunca muy grandes.

67. S. RAMON, «Una imatge de Sant Joan Baptista conservada al Museu Diocesà de Tarragona procedent de Solivella», *Miscel·lania d'Estudis Solivellencs*, 2, 1984, p. 115-118.

68. No me parece nada convincente ni la cronología (1350-1365), ni la aproximación al estilo del escultor Bartomeu de Robio que se ha propuesto recientemente para ella (E. LIAÑO, «Sant Joan Baptista», *Pallium*, Tarragona, 1992, p. 127).

69. Su indumentaria contrasta con la que por entonces era la más común del santo en ámbito tarraconense (tanto en pintura como en escultura): la túnica de piel. La llevan desde el San Juan de la capilla del Corpus Christi abierta en el claustro de la catedral, hasta las figuras del Precursor que presiden los retablos de Alcover (M. D. Tarragona) o Santa Coloma de Queralt (M.N.A.C. Barcelona).

70. Sin duda trabajó en él Pere Bonneuil, maestro del sepulcro de Jaime el Justo y Blanca de Anjou, pues un análisis estilístico minu-

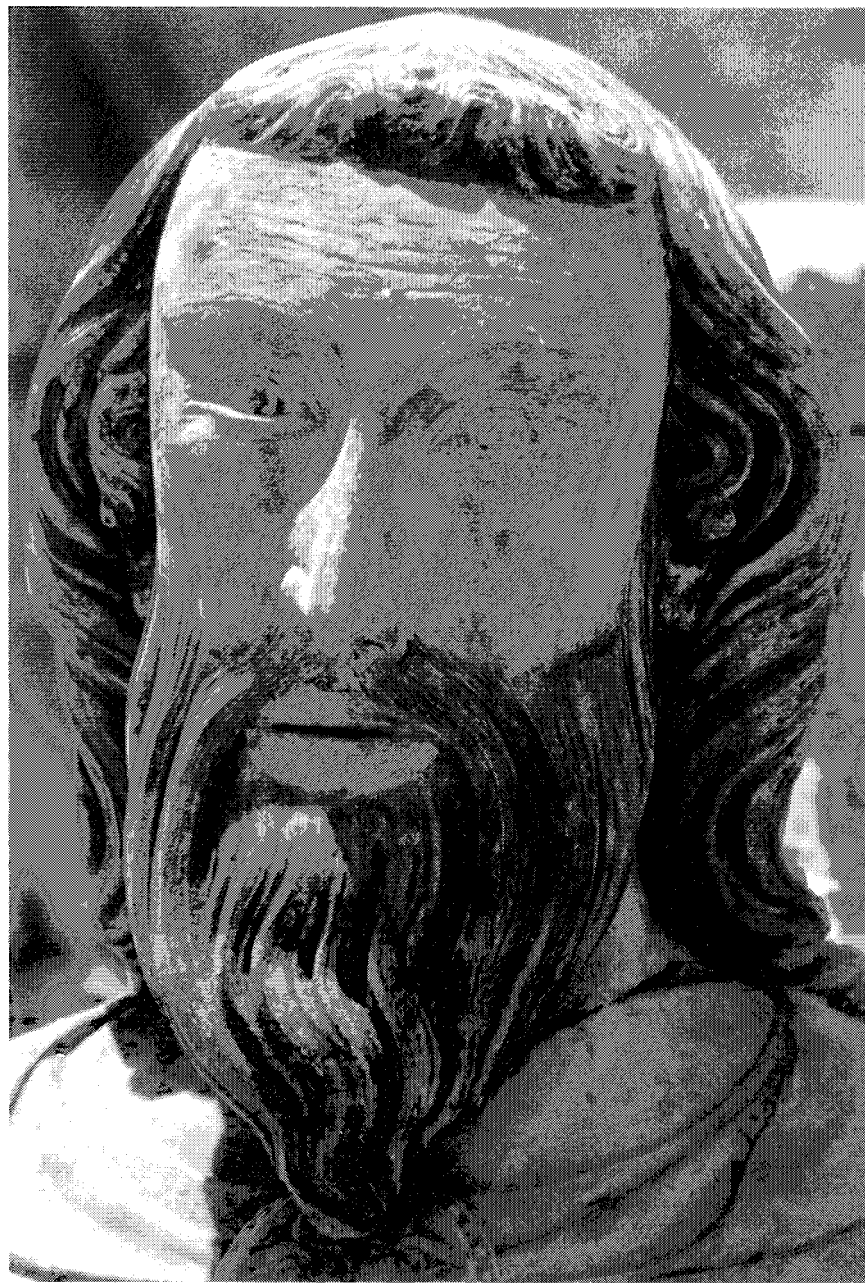
cioso lo revela; debemos considerar también, aunque por el momento no sea aún asignable a su maestría, un sector determinado del claustro, la responsabilidad de Bernat de Pallars desde 1325, o de Reinard de Fonoll a partir de 1331 y de Perico Riera, Ferrer Malet, Berenguer Manresa y Bernat Casesnoves desde 1332. Proporcionan todos estos datos: P. M. DE BARCELONA, «La cultura catalana durant el regnat de Jaume II», *Estudis Franciscans*, 91, 1990, (diversas ref.), 92, 1991, (diversas ref.); F. ESPAÑOL BERTRAN, *Un nou mestre d'obres a Santes Creus...*, p. 39-47; J. PUIG Y CADAFALCH, «Un mestre anglès contracta l'obra del claustre de Santes Creus», *Anuari de la secció Històrico-Arqueològica de l'Institut d'Estudis Catalans*, VII, 1921-1926, (1931), p. 123-138.

71. S. CAPDEVILA I MIQUEL, *La Seu de Tarragona. Notes...* op. cit., p. 103.



Figura 10.
Virgen con el niño de Escornalbou. (Foto J. Yarza)





Figuras 11 y 12.
San Juan Bautista de Solivella, ahora en el Museo Diocesano de Tarragona. (Foto J. Yarza).

El maestro de los Alemany de Cervelló

Si bien los márgenes cronológicos que ayudan a acotar la actividad de nuestro escultor anónimo son bastante imprecisos, de todas las realizaciones que pueden serle atribuidas, el coro de la catedral de Tarragona, y en especial su Anunciación, constituye el punto de referencia más fiable. Recordemos que existía ya en 1329 cuando dictó su testamento el canónigo Gonzalo de Castre. La fecha encaja con la que podemos sugerir para la labra del sepulcro de Santes Creus. Ramon Alemany de Cervelló, su verosímil destinatario, falleció en 1324 y el monumento debió labrarse entre ese año y 1331, momento en el que se bendijo la fachada del Hospital de pobres y los sepulcros que había en ella. La documentación conocida no aporta ningún dato directo sobre las obras que acabamos de poner en la órbita del artifice, pero esta vinculación con Santes Creus a partir de sólo del sepulcro referido sino también del osario destinado a la familia Castellet, es un toque de atención. Por entonces iba avanzando la obra del claustro. Aunque conocemos la identidad de alguno de sus artífices⁷⁰, el análisis estilístico no revela vínculos directos entre los capiteles y estas realizaciones. Es lo mismo que se comprueba cuando se analizan otros testimonios escultóricos existentes en el cenobio. Es el caso de la Virgen con el Niño del ángulo noreste del claustro, o del propio Juicio Final colocado sobre la puerta de entrada a la iglesia en ese mismo sector. Es indudable que el ámbito de actuación del artifice estuvo restringido a la ciudad de Tarragona, Santes Creus y otros lugares muy puntuales del área tarraconense, y todo ello alrededor de 1330. Puede que haya que buscar en la propia ciudad el centro del taller, y a propósito de esta posibilidad es factible invocar el nombre de un maestro Juan que, radicado en ella, contrata obras para lugares del entorno. En 1330, por ejemplo, una figura de San Jaime para la parroquia de la Guardia dels Prats⁷¹. El documento no informa sólo de este encargo. Al determinar las características que ha de tener la imagen se señala un modelo a seguir: un San Juan ya realizado por el artifice para otra iglesia de la zona: San Miguel de Montblanc. Indudablemente, una actividad de este género es perfectamente equiparable a la desarrollada por el artista que estamos analizando, como lo es también el margen temporal en el que se mueve. No podemos llevar más allá nuestras especulaciones, pero la verosimilitud de lo que apuntamos es innegable.

Lo que hemos ido argumentando hasta ahora permitiría explicar ciertas particularidades del escultor en materia iconográfica. Es el caso de su recurrencia a temas propios de la cultura figurativa que se desarrolla por entonces en área tarracono-

nense, como sucede con la fórmula de la coronación implícita en la Virgen con el Niño, o bien del Colegio Apostólico al que se acude para resolver la decoración de frontales de sepulcros. El maestro se manifiesta muy permeable a las recetas iconográficas más novedosas, y si éste es uno de sus valores más incontestables, también hay que subrayar la cualidad plástica que consigue con su específico tratamiento del plegado (p.e. en la Anunciación del coro de Tarragona), y en ocasiones con la concepción general de la figura (p.e. en el sepulcro monumental de Santes Creus). Frente a estas cualidades, se constata también un lastre en la ejecución material de sus obras. De sus limitaciones, la más evidente es su incapacidad para controlar las proporciones de las figuras cuando éstas son de tamaño reducido, como ocurre en el frontal del sarcófago de Santes Creus.

Al conjunto de obras que acabamos de situar en la órbita del maestro anónimo, le corresponde una cronología bastante temprana respecto al desarrollo de la primera escultura gótica catalana, momento en el que el colonialismo artístico, principalmente francés, se manifiesta en diversos frentes⁷². De todos ellos uno de los que parece tener un carácter más pionero es el radicado en la Cataluña meridional. Poblet-l'Espluga de Francolí y Santes Creus acogen artífices foráneos desde las proximidades de 1300⁷³. Es el caso de Guillem de Tournai, parcialmente responsable de un sepulcro custodiado en el monasterio de Poblet, según informa su contrato fechado en 1300⁷⁴, o de Pere Bonneuil, maestro del túmulo de Jaime *el Justo* y Blanca de Anjou en Santes Creus desde 1313, así como de una parte sustancial del claustro del cenobio⁷⁵. Hacia 1330, las aportaciones estilísticas de estos escultores extranjeros se han consolidado y una generación autóctona o ha cogido o está a punto de coger el relevo. Naturalmente, su formación se ha hecho al socaire de los primeros y, por lo tanto, los ecos estilísticos del colonialismo inicial se dejarán sentir, de su mano, unos años más.

Importa destacar este hecho porque el maestro de los Alemany de Cervelló, si bien a nuestro juicio puede presentarse ya como vernáculo, acusa vínculos con ciertas obras del norte de Francia, normandas más en concreto. Es el caso, por ejemplo, de la figura de un apóstol procedente del Colegio Apostólico de la abadía de Jumièges, ahora en Duclair, puesto en relación recientemente, por su estilo, con la puerta de la *Calande* de la catedral de Rouen⁷⁶. Los parentescos que invocamos se establecen sobre todo en lo concerniente al tratamien-

to de la cabeza. Tanto la solución que se adopta para resolver los ojos, o el cabello que enmarca el rostro, como el formato alargado del mismo, sirven para explicar la fisonomía del San Juan Bautista del maestro de los Alemany de Cervelló, aunque la distancia entre uno y otro artífice es innegable, puesto que el escultor catalán es mucho más mediocre que el francés. Es el momento de recalcar precisamente esta circunstancia. Aunque está todavía por estudiar el alcance real de lo que puede haber significado el fenómeno de la aculturación en el terreno artístico, por el momento, sin que descartemos de forma definitiva esa posibilidad, no creemos que sea el caso de nuestro escultor, pues, como indicábamos, el carácter «vernáculo» de su obra nos parece bastante obvio. Si sirve de algo haber localizado una obra como el Apóstol de Jumièges es precisamente para poner de relieve la distancia que le separa de los modelos franceses que parecen haber sido prototipos de sus realizaciones, aunque él pueda haberlos conocido a través de personalidades interpuestas. Las fechas que hemos barajado para las realizaciones del maestro de los Alemany de Cervelló son las mismas que se arguyen para el Colegio Apostólico francés. Esto podría ser un problema, pero si el referente inmediato para dichas imágenes es la puerta de la *Calande* de Rouen, no hay duda que hay que adelantar el origen del «estilo» hasta los primeros años del siglo XIV. En base a ese hecho sería factible defender la existencia de un maestro francés de ese origen (normando) o activo en esa zona por esos años, afincado en la Tarragona de principios del siglo XIV, a cuya sombra habría podido formarse el artífice cuya producción y personalidad hemos delimitado en las páginas precedentes. Creo poder asegurar que existe incluso un candidato idóneo, pero esto ya será materia de un trabajo futuro. Que las cosas pueden haberse desarrollado como lo hemos sostenido hasta ahora, vendría a confirmarlo un hecho: en la escultura tarraconense desde los años treinta hasta los centrales del siglo XIV, se localizan obras que revelan el mismo ascendente estilístico que acusa el maestro de los Alemany de Cervelló y otras que parecen derivar de él⁷⁷. Existe, por lo tanto, una secuencia que puede rastrearse desde 1300 hasta 1350 en la que intervienen desde el maestro foráneo introductor del nuevo lenguaje gótico, hasta los sucesivos herederos de su estilo, en cuyas manos éste se mantiene pero se transforma hasta ir degradándose progresivamente, como ejemplo y paradigma de lo que fue el devenir artístico en el ámbito catalán durante los siglos medievales.

72. La presencia de artífices de este origen en la Catalunya de los primeros años del siglo XIV queda totalmente probada documentalmente: Tournai, Bonneuil, Saint-Quintin, Guines, Montbrai, de França, etc. son los apelativos de origen de estos escultores activos, tanto en área tarraconense como en Girona, Lleida y Barcelona.

73. Para un estado de la cuestión sobre el tema: F. ESPAÑOL BERTRAN, *Guillem Seguer de Montblanc. Un mestre trescentista escultor, pintor i arquitecte*, Montblanc, 1994, p. 25-38.

74. A. ALTISENT, «El autor de la tumba de Jaime Sarroca», en: *X Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, vol. III (Zaragoza, 1976), Zaragoza, 1982, p. 281-285.

75. Véase *supra* nota 70.

76. Sobre esta pieza: F. BARON, «Saint André (?)», *Les Fastes du Gothique...*, p. 70-72, número de cat. 12. Se ignora el exacto emplazamiento del Colegio Apostólico, cuya ejecución ha sido relacionada con la reedificación de la iglesia entre 1332 y 1335 aproximadamente, y, desde el punto de vista estilístico cercanas a la puerta de la *Calande* de la catedral de Rouen. Lo que se conserva de este Colegio Apostólico (para estas otras piezas: *ibidem* p. 72), no presenta unidad estilística.

77. Pueden invocarse una serie de piezas a propósito de lo que apuntamos. Es el caso de una Santa Lucía originaria de Scala Dei, ahora en el Museo Diocesano de Tarragona, o de la Virgen con el Niño de Cornudella (Barcelona, Archivo Ametller, G.A. 10965) de la del claustro de Santes Creus, así como la imagen homónima del Pont d'Armentera, ahora también en el Museo Diocesano de Tarragona. Las dos primeras están muy próximas entre sí (es posible invocar la identidad estilística hasta el punto de sostener una autoría común) y a su vez al estilo del maestro de los Alemany de Cervelló (véase F. ESPAÑOL, «Santa Lluïcia de Scala Dei», *Palium...*, p. 130). En el caso de las dos Vírgenes restantes, lo que debe reconocerse, sobre todo, es el papel que parecen haber tenido las fisonomías de los ángeles del maestro de los Alemany de Cervelló como «modelo» de las cabezas del Niño Jesús (para la reproducción: *ibidem* p. 126). Este hecho parece incontrovertible cuando se compara el tipo de cabello y la distribución de los tirabuzones.