

# EL SEPULCRE DE BERENGUER D'ANGLESOLA I ELS SEUS REFERENTS EN L'ESCULTURA FUNERÀRIA EUROPEA

JOAN VALERO MOLINA

La catedral de Girona és la seu catalana que conserva un nombre més elevat de sepulcres episcopals, molts dels quals posseeixen una qualitat notablement superior a la mitjana de monuments similars servats en altres seus. Malgrat la relativa prodigalitat que els arxius gironins demostren tenir respecte a la documentació artística, són pocs els casos en què coneixem el nom del respectiu artífex o artífexs. Tombes trescentistes com la d'Arnau de Montrodon, o quatrecentistes com les de Dalmau de Raset i Bernat de Pau, esperen encara l'aparició d'alguna notícia que reveli la identitat de llurs responsables. Per contra, recentment s'han donat a conèixer noves dades referents a altres dos sepulcres, que han permès conèixer el nom d'un mestre fins aleshores ignot, en un cas, i confirmar l'atribució ja generalment acceptada en un altre. La primera tomba esmentada és la de Bertran de Montrodon (+1384), una obra que s'havia intentat aproximar estilísticament a Pere Sanglada en un primer terme, i a Pere de Santjoan més endavant<sup>1</sup>. La solució a l'enigma de l'autoria fou trobada per Francesca Español a l'Arxiu Diocesà, en uns textos que revelaven el nom de l'autor, Jean Avesta de Carcassona, un escultor del

<sup>1</sup> Per a l'atribució a Sanglada: GUDIOL RICART, J.; AINAUD DE LASARTE, J.; ALCOLEA, S. *Arte de España: Cataluña*, Barcelona, 1955, p. 51; DURAN SANPERE, A.; AINAUD DE LASARTE, J. *Escultura Gòtica*, («Ars Hispaniae», VIII), Madrid, 1956, p. 230; FREIXAS I CAMPS, P. *L'Art gòtic a Girona*, Barcelona, 1983, p. 117. Per a l'atribució a Pere de Santjoan: TERÉS I TOMÀS, M. R. «Pere de Sant Joan i el Mestre de la cadira episcopal de Barcelona. Hipòtesi sobre una identitat». A: *Quaderns d'Estudis Medievals*, IV, 23-24, 1988, pp. 32-51.

qual fins aquell moment se n'ignorava l'existència<sup>2</sup>.

El segon sepulcre de l'artífex del qual s'ha pogut desvetllar el nom és precisament el que aquí ens ocupa, el del cardenal Berenguer d'Anglesola (fig. 1). Basant-se en criteris merament estilístics, el monument ja havia estat atribuït a Oller per Duran i Sanpere<sup>3</sup>. L'atribució ha romàs indiscutida fins ara, però mancava alguna dada escrita que certifiqués amb seguretat el que els historiadors ja suposaven. La recerca a l'emplaçament on fóra més lògic trobar aquesta dada, l'arxiu diocesà i, per extensió, la resta d'arxius gironins, va resultar completament estèril. Però, per fortuna, el document desitjat aparegué casualment en un lloc on teòricament no s'havia de buscar, a l'arxiu de la catedral de Barcelona. Aquest escrit era, així mateix, el més important, des del punt de vista de l'historiador de l'art, que hom pot trobar referent a una obra: el contracte<sup>4</sup>. En ell s'especifica l'autor, els promotors, la cronologia, el material amb què s'havia de confegir l'obra, la seva estructura, la ubicació original, a més d'altres dades de caràcter més secundari. El contracte, datat el 22 d'agost de 1409, confirma que la comanda es realitzà després de la mort del cardenal, responent amb tota probabilitat a una disposició que devia figurar en el seu testament, avui desaparegut, ja que els dos personatges que encarreguen l'obra són qualificats com a «*marmessors del testament o darravoluntat*» de Berenguer.

La tomba es troba actualment en una capella lateral dedicada a Sant Dalmau Moner, però aquest no va ser el seu emplaçament original: abans de l'any 1976 estava col·locada en un costat del presbiteri. Un lloc privilegiat, només destinat a personalitats de gran rellevància o amb un gran ascendent sobre l'edifici que els havia d'allotjar<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> ESPAÑOL, F. «Joan Avesta, sculpteur de Carcassonne. L'influence de l'atelier de Rieux sur la Catalogne». A: *Bulletin Monumental*, 151-II, 1993, pp. 383-403. Posteriorment, Joan Domenge ha atestat la intervenció d'aquest imaginari en la porta dels Apòstols de la catedral gironina (DOMENGE, J. «Guillem Morey a la seu de Girona (1375-1397)». A: *Lambard*, IX, (1996), 1997, p. 112, n. 30).

<sup>3</sup> DURAN I SANPERE, A. *Els retaules de pedra*, II, Barcelona, 1934, p. 28.

<sup>4</sup> Aquest contracte ha estat publicat a: VALERO MOLINA, J. «El contracte del sepulcre del cardenal Berenguer d'Anglesola». A: *Locus Amoenus*, 4, 1998-1999, pp. 77-80.

<sup>5</sup> Joaquín Yarza menciona alguns casos significatius en un estudi dedicat a la relació existent entre els monuments funeraris i els espais que ocupaven (YARZA, J. «La Capilla Funeraria Hispana en torno a 1400». A: *La idea y el sentimiento de la muerte en la Historia de la Edad Media*, Santiago de Compostela, 1986, pp. 67-91).

## LA FIGURA DEL PROMOTOR: EL CARDENAL BERENGUER D'ANGLESOLA

Durant els darrers anys del segle XIV i els primers del XV, l'església catalana visqué una època convulsa, immersa de ple en els problemes generats pel cisma, i coincidint amb el pontificat de Pere Martínez de Luna, que adoptà el nom de Benet XIII. En aquest context, la figura de Berenguer d'Anglesola, molt afecte al papa cismàtic (com la majoria de l'alta jerarquia eclesiàstica catalana) adquireix una singular importància<sup>6</sup>.

Berenguer formava part del noble llinatge dels Anglesola. La pertinença a aquesta il·lustre família va ser, sens dubte, un factor que li propicià i facilità l'ascens en la seva carrera eclesiàstica<sup>7</sup>. L'any 1384 ocupà a Girona la vacant que havia deixat el difunt Bertran de Montrodon. No és gaire clar el mode com arribà a aconseguir aquest destí; tot i que algunes fonts antigues indiquen que fou elegit pel capítol, Jaume Marquès no creu versemblant l'elecció d'un personatge foraster a qui els canonges no coneixien, i hi veu la mà de Pere de Luna que, malgrat no ocupar encara la trona papal, gaudia d'importants influències a la Cúria d'Avinyó<sup>8</sup>. La presència d'importants personalitats en la consagració de Berenguer, esdevinguda el 5 d'agost de 1386, sembla indicar que es tractà d'una cerimònia de gran solemnitat. Entre els assistents distingits s'hi trobaven dos futurs monarques, Joan, aleshores duc de Girona, acompanyat de la seva esposa Violant, i Martí; per la seva banda, l'al-

<sup>6</sup> La fidelitat de Berenguer a Benet XIII ja és destacada per un cronista coetani, Martín de Alpartil, el qual afirma que el primer no només donà al papa un suport incondicional a Avinyó, sinó que també l'acompanyà *in partibus Ytalie* (ALPARTIL, M. DE. *Crónica actitatorum temporibus Benedicti Pape XIII*, ed. a càrrec de J. A. Sesma Muñoz i M. M. Agudo Romero, Zaragoza, 1994, p. 185).

<sup>7</sup> Berenguer no fou l'únic membre de la família que assolí un alt càrrec religiós; anteriorment ja hi havia hagut dos altres bisbes, ambdós anomenats Ramon (oncle i nebot), que ocuparen la càtedra a Vic (1264-1298, i 1306, respectivament). Per a aquests eclesiàstics, vegeu: MONCADA, J. L. de. *Episcopologio de Vic*, II, Vic, 1894, pp. 65-131, 151-154. Per al llinatge en general: *Els castells catalans*. VI, 2ª part, Barcelona, 1979, pp. 974-983.

<sup>8</sup> MARQUÈS CASANOVAS, J. «El obispo Berenguer de Anglesola». A: *Revista de Girona*, 80 (1977), pp. 239-245. Les fonts antigues mencionades per Marquès procedeixen de Sulpici Pontich i Villanueva. Segons Marquès, durant l'època en què Pere de Luna estigué més vinculat a Catalunya (va ser prior de Santa Maria de Besalú entre 1371 i 1377, i de Sant Domènec de Palera entre 1379 i 1395), hauria establert contactes amb famílies poderoses, entre les quals es trobarien els Anglesola, per assegurar-se'n la seva adhesió. Marquès recull una altra prova, extreta de l'episcopologi de Romaguera, sobre la vinculació existent entre Benet XIII i el cardenal de Girona, en el concili que el primer convocà i presidí a aquesta ciutat.

ta noblesa estava representada per Gastó de Montcada i Berenguer de Cruïlles, personalitats molt rellevants en terres gironines<sup>9</sup>.

Durant els anys del seu episcopat, no hi ha constància que existís per part de Berenguer una preocupació especial per seguir endavant amb les obres de la seu, tot i que la data del primer congrés d'arquitectes coincideixi amb els inicis del seu mandat. Més aviat semblà inclinar-se per abordar qüestions estrictament eclesiàstiques<sup>10</sup>. En contacte constant amb l'ambient avinyonès, l'any 1397 fou investit com a cardenal, i recompensat per Benet XIII amb el nomenament de prevere del títol de Sant Climent. Nou anys després rebrà el títol d'*episcopus Portuensis* (Itàlia)<sup>11</sup>.

Seguint en un aspecte igualment eclesiàstic, però amb més implicacions artístiques, no es coneixen gaires dades sobre fundacions significatives de beneficis per part de Berenguer; només tret de la que establí l'any 1405, sota l'advocació de Sant Mateu, a la capella de la Pia Almoïna dedicada a aquest sant. La dotació d'aquest benefici procedia de la marmessoria de Bernat Estruç, fundador de la capella<sup>12</sup>.

Si bé, com ja s'ha dit, no sembla haver impulsat el desenvolupament de les obres de la catedral, es detecta en canvi la seva intervenció en la construcció de la muralla de Bàscara, possiblement en estreta relació amb el palau episcopal que hi havia en aquesta població<sup>13</sup>.

L'any 1408, Berenguer d'Anglesola es trobava a Perpinyà, on Benet XIII celebrava un concili que havia de tractar sobre la possible extinció del cisma. En aquella ciutat, «*ubi Dominus Benedictus Papa XIII, cum sua curia*

<sup>9</sup> BLANCH ILLA, N. *Gerona Histórico-Monumental*, Girona, 1853, p. 138.

<sup>10</sup> MARQUÈS, J. *Op. cit.*, p. 243, enumera una prolixa llista d'actuacions, la majoria d'elles relatives a temes que atenyien a les relacions amb altres bisbes, i a la vida i desenvolupament de la comunitat de canonges de la seu.

<sup>11</sup> ALPARTIL, M. DE. *Op. cit.*, p. 153. Una referència interessant que ens torna a relacionar Berenguer amb terres italianes.

<sup>12</sup> ADG, *Notularum*, 1404-1412, fs. 7-10v., 30 de març.

<sup>13</sup> Sobre la muralla i el palau episcopal de Bàscara, que actualment encara conserven una part notable de llur estructura medieval, vegeu: BADIA I HOMS, J. *L'Arquitectura Medieval a l'Empordà*, II A, Girona, 1978, pp. 31-32; RIERA I PAIRÓ, A. *Bàscara* («Quaderns de la Revista de Girona», 56), Girona, 2001; BOSCH PARER, C.; EGEA CODINA, A. *Mil anys de domini episcopal a Bàscara (817-1845)*, Bàscara, 2002; RIERA I PAIRÓ, A. *La senyoria episcopal de Bàscara i l'organització de l'espai (1055-1302)*, Figueres, 2003. Més endavant aprofundirem sobre els treballs duts a terme a Bàscara durant l'episcopat de Berenguer, en els que s'hi veié involucrat Pere Oller.

*residebat*»<sup>14</sup>, el cardenal moria el 23 d'agost del mateix any. El seu cos va ser traslladat a Girona per ser solemnement sepultat l'any 1411<sup>15</sup>. És evident, pels termes del contracte, que Berenguer desitjava un monument fastuós, possiblement en la línia del sepulcre que els seus pares es feren construir al monestir de Poblet<sup>16</sup>.

El període transcorregut entre el decés del cardenal i el trasllat definitiu de les seves restes, superior als tres anys, va motivar que, entretant, es destinés una ubicació provisional a Perpinyà per allotjar-ne el cos. Una època escrita a Barcelona pocs dies després que es contractés el sepulcre a Oller ens assabenta de la construcció d'una estructura de fusta per a una cerimònia funerària realitzada a Perpinyà un any després de la mort de Berenguer: el 27 d'agost de 1409, Joan Goffinet, «*fusterius domini nostri papae diocesis borgesensis*» reconeix haver rebut de Joan Gabriel Pavia, marmessor del cardenal, la quantitat de 13 lliures i 10 sous que restaven pel «*cathafalis sive capelle fustee quod seu quam fabricari et feci in ecclesiam monasterii fratrum predicatori ville perpiniani ad opus sepulture dicti reverendi domini Cardinalis*»<sup>17</sup>. El document és interessant per diversos conceptes: a més de la informació que proporciona sobre l'existència d'aquest element material integrat en el funeral, desvetlla la personalitat d'un artífex que presumim francès<sup>18</sup>, la qualificació del qual com a fuster del papa no fa sinó confirmar els estrets vincles que havien unit el cardenal amb Benet XIII.

<sup>14</sup> VILLANUEVA, J. *Viage literario a las iglesias de España*, XII, Madrid, 1850, p. 287.

<sup>15</sup> El novembre d'aquest any es dugué a terme la translació, una cerimònia revestida d'una certa solemnitat, segons es desprèn del pagament efectuat al pintor gironí Francesc Borrassà de 59 sous i 2 diners per pintar el senyal de la ciutat en 110 brandons (AHMG, *Èpoques*, 1409-1413, f. 39v.).

<sup>16</sup> Cap a 1401, Bernat i Constança d'Anglesola, pares de Berenguer, foren enterrats en una tomba que, segons la descripció de Finestres, era ricament decorada de similar manera als panteons reials (FINESTRES Y DE MONSALVO, J. *Historia de el Real Monasterio de Poblet*, I, Cervera, 1753, p. 316, i III, Cervera, 1756, p. 221; ALTISENT, A. *Història de Poblet*, Poblet, 1974, p. 247). En publicà unes il·lustracions de les imatges jacents: CARDERERA, V. *Iconografía española. Colección de retratos, estatuas, mausoleos y demás monumentos inéditos de reyes, reinas, grandes capitanes, escritores, etc. desde el siglo XI hasta el XVII*, I, Madrid, 1855-1864, làms. XXXIII i XXXIV. La indumentària de la figura masculina és de caràcter militar, mentre que la de Constança consisteix en un vestit llarg i cenyit per damunt de la cintura, en la línia de la moda de principis del segle xv.

<sup>17</sup> ACB, not. Gabriel Canyelles, *Manual*, 1408-1409, f. 119v.

<sup>18</sup> El terme *borgesensis* no es correspon amb cap de les diòcesis de l'època. Sense descartar l'opció de Burgos (*burgensis*), el cognom del fuster fa més probable que es refereixi a Bourges, normalment citada com a *bituricensis*.

Tenim poques dades que ens permetin entreveure la personalitat de Berenguer d'Anglesola, tot i que la descoberta i posterior publicació de l'inventari de la seva biblioteca personal ha aportat alguna informació al respecte<sup>19</sup>. El llistat demostra l'àmplia cultura que atresorava Berenguer, tal com calia sospitar en una figura de la seva categoria. Hi predominen els tractats jurídics, compartint espai amb alguns llibres de medicina, i altres de caràcter eclesiològic.

Finalment, cal fer un esment sobre la identitat dels encarregats de contractar l'obra, els marmessors del cardenal, als quals hem de suposar particularment vinculats a ell. D'un d'ells, el prevere de la seu, Joan Gabriel Pavia, poca informació es pot aportar<sup>20</sup>. Però, en canvi, es desprèn un major interès de la personalitat del segon, el francès Jean Flandrin, bisbe d'Auch, una diòcesi del sud de França propera a Toulouse<sup>21</sup>. Va ser nomenat per a aquest càrrec l'any 1405; sens dubte en aquesta designació hi influí la sintonia ideològica que l'uniria amb el papa Benet XIII, ja que és un fet demostrat que Flandrin va prendre part favorable en l'elecció de Pere de Luna per a la trona papal<sup>22</sup>. El bisbe francès seria, d'igual manera que Berenguer, un exponent de l'alta jerarquia eclesiàstica que feia costat al papa cismàtic<sup>23</sup>.

<sup>19</sup> BATLLE PRATS, L. «Inventari dels llibres de Berenguer d'Anglesola». A: *Estudis Universitaris Catalans*, XVII, 1932, pp. 234-249; recollit a: BATLLE PRATS, L. *La cultura a Girona de l'Edat Mitjana al Renaixement*, Girona, 1979, pp. 65-85.

<sup>20</sup> El 1410, en qualitat de marmessor de Berenguer, pagava 17 lliures en concepte de la reparació del castell de la Bisbal (ADG, *Manual*, 1409-1411, f. 30).

<sup>21</sup> EUBEL, C. *Hierarchia catholica Medii Aevi sive Summorum Pontificum, S. R. E. Cardinalium ecclesiarum Antistituta series. Ab anno 1190 usque ad annum 1431 perducta*, Regensburg, 1913, p. 28.

<sup>22</sup> AUBERT, R. *Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastiques*, vol. XVII, París, 1971, p. 358. Una menció continguda en un document de Benet recollit per Jaume Pasqual referma aquesta idea, en esmentar «*venerabili fratri nostro Johanni episcopo Sabiniensi*» (PASQUAL, J. *Sacrae Cataloniae Antiquitatis Monumenta*, f. 37, Biblioteca de Catalunya, ms. 729, VIII).

<sup>23</sup> Durliat ressenya una dada que confirma la submissió de Flandrin cap al papa, en un document que esmenta el primer com a delegat de Benet XIII (DURLIAT, M. *L'art en el regne de Mallorca*, Palma, 1989, p. 120, n. 5). És interessant constatar que aquesta notícia, datada a 1406, emplaça el bisbe a Elna; no seria estrany que ens trobéssim davant d'un dels nombrosos casos de bisbes absentistes de la seu que li era atribuïda. Aleshores seria lògic que romangués prop de l'entorn del papa (no oblidem la cita de Villanueva, segons la qual dos anys després Benet XIII residia amb la seva cúria a Perpinyà). D'aquesta manera es podria comprendre millor el lligam que deuria unir Flandrin amb Berenguer d'Anglesola.

## DESCRIPCIÓ DEL SEPULCRE

Es tracta d'una tomba d'alabastre que a grans trets segueix la tipologia genèrica habitual dels sepulcres exempts de caràcter sumptuós, amb una imatge jacent, i tres de les quatre cares laterals del sarcòfag amb decoració esculpida. L'efígie presenta el personatge amb els hàbits episcopals. La mitra, treballada molt curosament, combina la decoració de caràcter arquitectònic (uns elements que recorden les rosasses o les finestres circulars, disposats de manera simètrica), amb un complement vegetal de fines fulles als espais que els cercles deixen lliure (fig. 2). Tota la superfície de la mitra ha estat esculpida, sense deixar lloc a cap espai buit; dins dels cercles s'hi ha aplicat un delicat calat, seguint la ja apuntada línia dels models arquitectònics. Una rica capa pluvial cobreix parcialment l'alba, l'estola i el maniple. Les àmplies vores de la capa, que ocupen una extensa superfície del cos del cardenal, estan decorades per una sèrie de quadrilòbuls, a l'interior dels quals es combina la presència de les armes dels Anglesola amb figures animals que podrien tenir un marcat caràcter simbòlic (àliga, gall, lleó)<sup>24</sup>. Sota del coll, quatre pinyes col·locades longitudinalment en sentit paral·lel al cos de la imatge, semblen tenir per a la capa la mateixa funció pràctica que es reserva als fermalls<sup>25</sup>. Les mànigues de l'alba, que s'entreveuen en sortir les mans de sota la capa per creuar-se sobre el ventre, han estat decorades amb els mateixos motius vegetals que la capa.

Com a complement de l'habitual indumentària episcopal, les mans ostenten dos anells (als dits petit i anular de la mà esquerra, respectivament), però s'hi ha afegit un altre element per recordar-nos la seva condició de cardenal, el capel. Tal com s'explicita en el contracte, aquest està situat als peus

<sup>24</sup> El significat simbòlic d'aquests animals pot ser molt variable segons el context en què es trobin. El lleó pot ser considerat un emblema de la Resurrecció. L'àliga representaria el triomf de Crist, o també el Crist conductor de les ànimes cap a Déu (CHARBONNEAU-LASSAY, L. *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*, Palma, 1996, pp. 91 i ss.). El gall podria ser el símbol de Crist i dels cristians (*Ibidem*, pp. 628 i ss.).

Tampoc es pot descartar, però, que la presència d'aquests animals respongui a una funció merament decorativa.

<sup>25</sup> La pinya podria tenir una lectura iconogràfica equivalent a la granada. Aquest fruit també pot ser interpretat com un símbol cristià de la Resurrecció. Segons Revilla, una altra lectura d'aquest element procedeix dels Pares de l'Església, que ho comparen amb l'Església de Crist, emparant sota la mateixa la fe de molts pobles (REVILLA, F. *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid, 1999, p. 202).

de la imatge, en substitució de l'habitual gos o lleó. Per una altra banda, és remarcable l'absència de bàcul, un atribut molt comú en sepulcres d'aquestes característiques.

El coixí és un altre component important de la part superior del sepulcre, per l'exquisedesa de la seva decoració, de caràcter molt similar a la de la capa i les mànigues. Als extrems del coixí, la successió de borles o botons, alternant-se les formes circulars amb les estrellades, és un exponent manifest del luxe i la sumptuositat preteses per al monument.

Tret dels motius decoratius ja esmentats, només el cap i les mans del cardenal sobresurten d'un cos que ha estat tractat gairebé com un bloc monolític, escassament diferenciat del sarcòfag, encara que el volum hagi estat modelat amb un relleu suficientment adequat com per defugir qualsevol sensació d'irrealitat. El rostre no presenta cap tret peculiar que suggereixi un retrat. Els ulls closos i la rectitud de la boca contribueixen a atorgar-li un aspecte serè. De sota la mitra, a ambdós costats del rostre hi sobresurt una cabellera rinxolada, seguint els patrons més corrents de l'època per a aquest tipus de caps. L'altra zona del cos visible són les mans, creuades sobre el ventre del jacent.

La relativa sobrietat, malgrat l'abundant decoració vegetal, de la part superior de la tomba, ocupada per l'efígie del difunt, contrasta amb la gran riquesa escultòrica del sarcòfag. Tres de les seves quatre cares ens han arribat amb llurs relleus originals, havent-se perdut completament la figuració que es trobava en un dels estrets flancs laterals, si és que n'arribà a tenir originàriament.

Les dues cares més amples són molt similars, i la seva decoració està disposada de forma simètrica. Unes petites columnetes rematades amb un pinacle, que abasten l'alçada del sarcòfag, divideixen la superfície en vuit àmbits iguals, cada un dels quals coronat per un dossier de tres cares. Encara que existeixin petites diferències entre els dossiers, tots ells són molt semblants, i alguns encara conserven vestigis del que podria ser la policromia original, amb colors vermellorsos i blaus. Els espais dels extrems són destinats a allotjar el senyal heràldic dels Anglesola, amb tres faixes víperades, emmarcat per un capel<sup>26</sup>. Aquest sembla pertànyer, curiosament, a la dignitat episcopal,

<sup>26</sup> Per a l'escut dels Anglesola, vegeu: RIQUER, M. DE. *Heràldica catalana. Des de l'any 1150 al 1550*, I, Barcelona, 1983, pp. 134-135.



ja que Oller només hi ha esculpit tres cordons, quan el capel cardenalici n'havia de tenir cinc<sup>27</sup>. La resta d'espais estan ocupats per plorants, seguint una tradició compositiva d'origen francès, però àmpliament arrelada en l'escultura catalana des de molts anys abans<sup>28</sup>. Per facilitar-ne l'estudi, he optat per numerar-los començant, d'esquerra a dreta, per la cara visible del sepulcre en la seva actual ubicació<sup>29</sup>.

El plorant número 1 es troba en actitud d'oració, amb les mans unides que gairebé oculten la seva poblada barba. La caputxa, força baixa, encara permet discernir alguns trets del seu rostre, del qual en destaca un nas llarg i recte. La seva gramalla és força àmplia, amb abundants plecs verticals acanalats. Com a la resta de plorants (i també als escuts), la peanya que el sosté sobresurt una mica, permetent crear una certa sensació de profunditat, una impressió a la qual també hi contribueix l'alt relleu amb què ha estat tallada la imatge, igual que les seves companyes.

L'actitud del número 2 sembla suggerir reflexió i recolliment: el cap cot en direcció al llibre tancat que sosté amb la mà dreta així ho sembla indicar. La seva barba és quelcom més curta, amb un rinxolat una mica més preciosista. La caputxa és molt semblant a l'anterior; repetint una singularitat que esdevindrà una constant en l'etapa gironina de Pere Oller: la reproducció d'uns plecs cargolats a la seva vora<sup>30</sup>. La resolució escultòrica de la figura és més complexa que en el plorant anterior, amb una hàbil combinació de plecs en direccions diverses, i una bona suggestió de la forma del braç esquerre, ocult sota la vestimenta.

El número 3 ens mostra millor les faccions del rostre, en tenir una caputxa més simple i endarrerida, i també degut a l'absència de barba. La seva

<sup>27</sup> FLUVIÀ, A. DE. *Diccionari general d'heràldica*. Barcelona, 1982, p. 54. Malgrat aquest detall, que podria ser degut a la manca d'espai disponible (un problema amb el que Oller ensopegarà durant tota la seva carrera), en les escassíssimes restes de policromia visibles en els cordons sembla endevinar-s'hi el color vermell, característic dels cardenals.

<sup>28</sup> Sobre el tema dels plorants i llur integració en l'àmbit funerari, vegeu: *Les Pleurants dans l'Art du Moyen Age en Europe*, Dijon, 1971; QUARRÉ, P. «Les pleurants dans la sculpture du Moyen Age en Bourgogne». A: *Bulletin de la Société des Amis du Musée de Dijon*, 1970-1972, pp. 39-45.

<sup>29</sup> Més endavant es parlarà sobre els canvis que ha sofert el monument, tant d'emplaçament, com en la disposició dels seus elements.

<sup>30</sup> Es pot comparar, per exemple, amb els plorants de la llosa sepulcral de Pere Rovira a Sant Vicenç de Besalú.

actitud és una mica particular, amb les mans tancades prement els punys<sup>31</sup>. La boca està lleugerament oberta, com si volgués complementar oralment l'expressió corporal de dolor. El tractament global de la figura, des d'un punt de vista volumètric, és equiparable al del número 1.

El següent plorant, el quart, ha estat representat llegint un llibre que intuïm amb un contingut presumptament religiós. També imberbe, el seu rostre, plenament imbuït en la lectura, és més neutre que l'anterior. És de destacar, un altre cop, el peculiar cargolament a la caputxa. Els plecs del vestit l'emparenten directament amb el número 2.

El cinquè plorant, igual que el segon, també inclina el seu cap en la direcció del llibre que sosté entre l'avantbraç i el pit, però en aquest cas les mans estan unides a l'extrem dels seus rectes dits. El perfilat dels rínxols de la barba, disposats en dos amples tirabuixons que es complementen amb els dos que procedeixen del llarg bigoti, és molt subtil, potser el millor del conjunt en aquest aspecte. La conformació general de la figura està en la mateixa línia que el primer plorant, amb els plecs tendents a la verticalitat.

Algunes variacions significatives es detecten en el número 6. En una actitud típica de dol, amb cada mà s'està estirant el costat respectiu de la seva llarga i gairebé femenina cabellera. Aquesta ha estat esculpida evidenciant un cert desordre per damunt del front. A més, el rostre és un dels més expressius

<sup>31</sup> Aquest gest, que no solem trobar normalment entre els plorants de l'època, pot ser un altre indicatiu de dolor. Així es podria interpretar a partir d'un fragment d'*Erec et Enide*, una obra de Chrétien de Troyes (segona meitat del segle XII), on es descriu la reacció d'Enide en creure Erec mort, incorporant-hi els altres gestos típics dels plorants:

*«En haut s'escrie et tort ses poinz  
De robe ne li remest poinz  
Devant son piz a detirier,  
Ses crins commence a detirier  
Et sa tendre face dessire».*  
Traduït al francès modern, diu:  
*«Elle pousse des cris agus et tord ses poignets,  
déchire entièrement  
sa robe devant sa poitrine,  
se met à s'arracher les cheveux  
et griffe son tendre visage».*

Segons la traducció de Jean-Marie Fritz (TROYES, C. DE. «Erec et Enide»). A: *Romans*, ed. La Pochothèque, París, 1994, p. 206, v. 4607-4611).

Existeixen altres fonts medievals que ens aporten més dades sobre els gestos i actituds de dolor. Vegeu, al respecte: BARASCH, M. *Gestures of Despair in Medieval and early Renaissance*, Nova York, 1976; MARTINO, E. DE. *Morte e pianto rituale*, Torí, 1977; ESPAÑOL, F. «Esteban de Burgos y el sepulcro de los Queralt en Santa Coloma (Tarragona)». A: *D'Art*, 10, 1984, p. 148, n. 51, on se cita bibliografia relativa al tema.

del conjunt de plorants analitzats fins ara, gràcies al recurs d'aixecar les celles en la seva part interior, amb l'ajut de les petites arrugues supraciliars del front situades en la zona immediatament superior al segment alçat de les celles.

El següent plorant, el número 7, és el primer del grup que ocupa la cara posterior del sarcòfag, la menys coneguda, en haver estat rarament reproduïda, i perquè actualment no es troba a la vista de l'observador (fig. 3). Orientant el cos cap a un costat, la mà dreta del plorant, invisible en trobar-se sota la gramalla, sosté un llibre tancat, mentre l'esquerra agafa una espasa recolzada verticalment sobre el terra. És destacable la decoració de la funda de l'espasa, consistent en unes bandes paral·leles, en diagonal respecte a l'eix de la fulla; també cal esmentar l'acurat treball dedicat al pom. Per una altra banda, la posició girada del cos ha permès aplicar una solució diferent als plecs dels vestits, que si bé mantenen l'habitual verticalitat en la part davantera de la figura, es resolen a sota el braç en unes V concèntriques de corba molt suavitzada, que gairebé esdevenen una U, amb un relleu força profund.

El vuitè plorant és molt similar, tant en la posició del cos com en la de les mans, malgrat l'absència de llibre, al cinquè, però els vestits resulten menys amplis, per un costat, i amb uns plecs més complexos per un altre. La seva barba presenta les mateixes característiques tipològiques que les anteriorment esmentades.

El número 9 és l'únic del grup que porta un filacteri. La pèrdua de la policromia original no ens permet saber si aquest element hauria contingut alguna inscripció, i en cas d'haver-n'hi, quin hauria estat el seu contingut. Com en altres membres del seguici, Oller ha resolt el volum de la figura amb un predomini de les línies verticals.

El desè plorant ha estat representat en una de les actituds més freqüents en aquest tipus de figuració, amb el cap inclinat i recolzat sobre una mà que sembla sostenir-lo. A l'altra mà hi té un llibre tancat. D'entre els plorants barbats, és el que presenta aquest atribut més curt.

Si la barba era una característica a ressaltar en l'anterior plorant, també ho serà, per una altra raó, en l'onzè de la sèrie (fig. 4). En aquest cas ens trobem amb l'única barba llisa, sense rinxolar<sup>32</sup>. El personatge se l'agafa amb les mans, en un gest usual com a indicador de dolor. La resolució del seu vestit, tant des del punt de vista dels plecs com en la composició general, és una de

<sup>32</sup> És l'única imatge coneguda en la producció de Pere Oller que té aquesta particularitat.

les que presenta major complexitat dins del conjunt.

El darrer plorant, el número 12, també està orientat cap a un costat, talment com el setè. De fet, sembla evident una certa intencionalitat compositiua per part de l'artífex, per tal de donar un caràcter més simètric al conjunt: tots dos s'orienten envers la part central del sarcòfag. Aquest plorant és força similar al quart en l'actitud, pel fet d'estar llegint un llibre.

La cara lateral situada als peus del cardenal està enterament ocupada per una sola escena, emmarcada per una àmplia arcuació conopial decorada amb les habituals fulles de col. En el relleu s'hi ha figurat Sant Miquel lluitant contra el drac<sup>33</sup>. Encara que una part de la cara hagi quedat malmesa, possiblement a causa de modificacions posteriors que podia haver sofert el monument, el sector del sant ha restat intacte. El seu cos s'arqueja plàsticament mentre la llança, en diagonal, s'introdueix dins la boca del drac.

L'altra cara lateral no presenta cap decoració, probablement en haver-se perdut per les mateixes raons que haurien afectat el costat oposat, i que seran contemplades més endavant.

## CONSIDERACIONS A L'ENTORN DE LA CONFRONTACIÓ DE L'OBRA AMB EL SEU CONTRACTE

Un dels aspectes més substancials del contracte és, a banda de la confirmació de la ja acceptada atribució a Oller, l'aportació d'importants detalls sobre la conformació i situació originària del monument. Com ja ha estat indicat amb anterioritat, el sepulcre és emplaçat actualment a la capella de Sant Dalmau Moner, antigament dedicada a santa Isabel, tal com testimonia la iconografia de la seva clau de volta<sup>34</sup>. Però aquesta és una situació que ocupa des de dates relativament recents, ja que fins a l'any 1976 es trobava en el presbiteri, al costat de l'evangeli. En ser oberta la tomba durant unes obres que es realitzaven a la capçalera, hom s'adonà que el seu interior estava completament buit. Com que el capítol considerarà que la peça havia perdut el seu caràcter estrictament funerari per esdevenir un simple testimoni artístic, es decidí

<sup>33</sup> Reproduït a: MARQUÈS CASANOVAS, J. *Op. cit.*, p. 244.

<sup>34</sup> La capella de Sant Dalmau Moner és la tercera del costat de l'evangeli, començant pels peus de la seu. Per a la capella i la clau de volta: CALZADA OLIVERAS, J. *Las claves de bóveda de la catedral de Gerona*, Barcelona, 1975, p. 47.

per traslladar-la a una zona més discreta. Val a dir que amb aquest trasllat s'invertí, suposem que per descurt, l'orientació del jacent en relació al sarcòfag; així es constata a partir de la comparació de fotografies anteriors al trasllat amb les posteriors.

A la pregunta que ens podem plantejar sobre si el sepulcre originàriament anà destinat al lloc exacte que ocupava abans de la recent translació, caldrà respondre amb certes reserves. Segons explicita el contracte, la tomba havia de ser col·locada «*dins lo sacrari e rexes e capella del altar major entre lo segon e terç pilars a man dreta davant la capella e altar de santa Margarita*». Cal tenir present que en aquella època la catedral es trobava en fase de construcció: la zona absidial ja feia temps que era acabada, així com un bon nombre de les capelles laterals d'ambdós costats, tret de les que més endavant ocuparien el sector més occidental de l'església. Per la seva banda, tota la nau central encara estava per bastir, ja que, recordem-ho, el moment en què s'encarrega el sepulcre coincideix amb una fase d'indefinió constructiva, entre els congressos de 1386 i 1416, quan encara no es tenia clar si se seguiria amb una nau o amb tres<sup>35</sup>.

La descripció oferta pel contracte encaixa amb la situació que ocupava l'obra fins a dates recents, és a dir, al costat de l'evangeli del presbiteri, davant de la primera capella de la girola, i així ho confirmen les descripcions que ens ofereixen diversos testimonis ja des del segle XIX: Piferrer, Blanch, Girbal i posteriorment Pla Cargol coincideixen en els detalls, que es veuen refermats per l'evidència subministrada per la documentació gràfica<sup>36</sup>. Pontich encara concreta una mica més especificant que el sepulcre es troba

<sup>35</sup> Sobre el procés constructiu de la seu en aquella època, vegeu: SERRA RÀFOLS, E. «La nau de la Seu de Girona». A: *Miscel·lània Puig i Cadafalch*, I, Barcelona, 1947-1951, pp. 198-204; FREIXAS I CAMPS, P. «Antoni Canet. Maestro Mayor de la Seo de Girona». A: *Revista de Girona*, 60, 1972, pp. 50-60; CALZADA OLIVERAS, J. *Op. cit.*; HOMS ROURICH, C. «Los constructores de la catedral de Gerona. Aportación a su estudio (1367-1377)». A: *Cuadernos de Historia Económica de Cataluña*, XVII, 1977, pp. 75-157; DOMENGE, J. «Guillem Morey...». pp. 105-131; FREIGANG, C. «Die Expertisen zum Cathedralbau in Girona (1386 und 1416/17). Anmerkungen zur mittelalterlichen Debatte um Architektur». A: *Gotische Architektur in Spain. La arquitectura gótica en España*, Madrid-Frankfurt am Main, 1999, pp. 203-226; VALERO MOLINA, J. «L'etapa gironina de l'escultor Pere de Santjoan». A: *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XLII, 2001, pp. 221-236; FREIXAS I CAMPS, P. «La catedral de Girona». A: PLADEVALL I FONT, A. dir. *L'Art Gòtic a Catalunya. Arquitectura I. Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos*, Barcelona, 2002, pp. 302-324.

<sup>36</sup> PIFERRER, P.; PARCERISSA, F. *Recuerdos y bellezas de España. Principado de Cataluña*. I, Barcelona, 1839; BLANCH ILLA, N. *Op. cit.*; GIRBAL, E. C. *Guía-Cicerone de la Inmortal Gerona*, Girona, 1866; PLA CARGOL, J. *Gerona arqueològica y monumental*, Girona, 1943.

«sobre lo paviment arrimat a la rexa»<sup>37</sup>. Però les característiques del monument no s'adeqüen exactament a la zona esmentada, ja que no sembla en absolut lògica la realització d'una tomba exempta amb els quatre costats esculpits, quan només dos d'ells havien de ser ben visibles i un altre en una situació més discreta, mentre que una de les cares laterals quedava també gairebé oculta per un pilar. ¿És possible que en algun moment posterior a l'acabament de la tomba, i anterior al segle XIX, es dugués a terme alguna obra que impliqués el seu trasllat, encara que mínim, amb els conseqüents desperfectes que li ocasionaria, i que avui són clarament visibles? Moltes podrien ser les causes, potser la més factible un canvi en la pavimentació: en les fotos antigues s'aprecien uns esglaons que oculten parcialment un extrem de la base del sepulcre, i que no poden ser coetanis al monument. És possible que algunes obres d'aquest gènere haguessin suscitat el trasllat de la tomba, provocant els danys que avui veiem en els relleus laterals. Tampoc no es pot oblidar el moment incert que, tal com comentàvem abans, vivia la seu, i que no es deixondiria fins que després de 1416 Antoni Canet assumís la direcció de les obres. A partir d'aleshores s'accelerà durant uns anys el desenvolupament dels treballs, inicialment molt propers a la zona ocupada per la tomba del cardenal. Encara que els pilars del presbiteri no devien ser modificats, no es pot descartar la possibilitat que la magnitud de l'empresa endegada provoqués algun problema per a la tomba.

Una darrera hipòtesi a contemplar tindria relació amb els terratrèmols que assolaren les terres gironines entre 1427 i 1428. Malgrat conèixer els seus efectes en diverses poblacions i edificis, la pèrdua del "Llibre d'Obra" corresponent precisament al bienni comprès entre 1427 i 1429 ens impedeix avaluar els danys que els sismes haurien pogut causar a la seu. Certament existeix la possibilitat que la catedral en sortís intacta, però no es pot excloure que hagués sofert danys significatius, tot i que de moment no s'han pogut documentar ni demostrar<sup>38</sup>.

Una altra aportació de gran valor que ens transmet el contracte és la

<sup>37</sup> PONTICH, S. *Diccionario alfabético sobre todo lo perteneciente a la Iglesia de Gerona*, manuscrit a l'Arxiu Capitular de Girona.

<sup>38</sup> La bibliografia sobre els terratrèmols és molt àmplia. Vegeu la darrera contribució significativa a: RIERA I MELIS, A. «Catàstrofe i societat a la Catalunya medieval: els terratrèmols de 1427-1428». A: *Homenatge al Dr. Manel Riu i Riu. Acta historica et archaeologica Mediaevalia*, 20-21, 1999-2000, pp. 699-735.

descripció força concreta que es duu a terme de la conformació pactada entre l'imaginaire i els promotors de l'obra final. En aquest aspecte, és molt interessant el següent esment: «*del qual sepulcre lo dit p. oller ha dada al dit mossen Johan gabriel una mostra o forma en paper sotscrita de man propia del dit p. oller...*», en referència a un disseny previ, dibuixat pel mateix Oller, que seria lleument modificat pels marmessors de Berenguer. No és aquesta una circumstància excepcional, ja que és sabut que entrava dins la mecànica habitual que l'artífex dibuixés un esquema de l'obra a realitzar perquè els contractants es poguessin fer una idea del resultat final, però en aquest cas sembla clar que podem atorgar a l'imaginaire la responsabilitat sobre l'estructura de l'obra, quelcom que en el seu moment caldrà tenir molt present<sup>39</sup>.

Com ja s'ha indicat, els marmessors del cardenal imposen un canvi en l'estructura de la tomba, consistent en l'addició d'un plorant a les cares anterior i posterior. La resta d'apunts coincideixen només parcialment amb el resultat final de l'obra, de manera que cal imaginar que durant la seva elaboració existiren alguns canvis, no sabem si proposats per l'escultor o pels comitents. En algun cas, però, ho podem sospitar: segons els acords reflectits en el contracte, les cares anterior i posterior del sarcòfag només havien de contenir imatges, mentre que als costats laterals hi havia de figurar l'escut d'Anglesola. Tal com degué ésser col·locada i orientada la tomba havia de ser molt més visible la cara anterior que no pas la resta de cares, provocant que l'escut, l'element identificador del propietari del monument, passés a un discret segon terme. Així, sembla probable que els marmessors decidissin incorporar els escuts, per partida doble, a les superfícies més prolongades, mentre que a les parets laterals se substituïen els relleus inicialment previstos per dos altres que no figuraven en els termes del contracte, com és el de Sant Miquel, i un altre

<sup>39</sup> En rares ocasions s'han arribat a conservar els projectes, la majoria d'ells de caire arquitectònic: els dissenys de la catedral de Strasbourg en són potser els més coneguts; a Catalunya, tenim el cèlebre projecte de la portada de la catedral de Barcelona, deguda al mestre Carllí, i el de la catedral de Tortosa. En el camp de la pintura catalana també es coneix algun exemplar, amb una menció especial per al dibuix del retaule dels Consellers. Més abundants són, en canvi, els dissenys conservats de retauls pictòrics a Aragó, durant la segona meitat del segle XV (LACARRA DUCAY, M. C. «Sobre los dibujos preparatorios para retablos de pintores aragoneses del s. XV». A: *Anuario de Estudios Medievales*, 13, 1983, pp. 554-581; de la mateixa autora, «El pintor en Aragón durante los siglos del gótico». A: *L'Artista-Artesà Medieval a la Corona d'Aragó*, Lleida, 1998, pp. 145-168). Sobre aquesta qüestió en general, amb les corresponents referències bibliogràfiques: ESPAÑOL I BERTRAN, F. «La transmisión del conocimiento artístico en la Corona de Aragón (siglos XIV-XV)». A: *Saber y conocimiento en la Edad Media. Cuadernos del CEMYR*, 5, 1997, pp. 73-113.

del qual ignorem el contingut, en haver-se perdut<sup>40</sup>. La inclusió de Sant Miquel en un àmbit funerari no es pot considerar en absolut com a casual, no en va ja figura en una altra peça de la mateixa seu, l'arqueta dels Sants Màrtirs, en aquest cas concebuda com a receptacle de relíquies<sup>41</sup>. En la seva funció de conductor de les ànimes o psicopomp, és ell qui s'encarregarà de pesar-les el dia del judici final<sup>42</sup>.

Existeixen altres detalls que no concorden amb els propòsits inicials del contracte, un dels quals té relació amb el material que havia de conformar el mausoleu. En principi s'especifica que aquest havia de ser fet en alabastre de Beuda, i observant l'actual estat de la sepultura comprovarem com en aquest sentit s'haurien seguit les directrius indicades<sup>43</sup>. Però més endavant es fa una referència a la naturalesa de la llosa de la coberta, que havia de ser feta en *pedra negra*. Per raons que desconeixem, no s'arribà a emprar aquest material, essent finalment feta la dita llosa en el mateix alabastre que la resta del monument sepulcral. De totes maneres, la demanda expressa d'una pedra d'aquestes característiques mereix un comentari per la seva singularitat dins l'àmbit català. No sabem si ja hauria estat proposada per l'artífex, o bé si va ser a instància dels promotors. Aquest és un punt molt important, perquè pot estar relacionat amb determinats referents cronològicament anteriors. La col·locació d'una llosa negra (ja fos d'alabastre, marbre, o simplement de pedra pintada) sota l'effigie jacent era una solució ben vigent en terres més nòrdiques, especialment a la zona del nord de França, Flandes i Mosa, i és concebible que

<sup>40</sup> Es constata una interessant coincidència amb la solució adoptada en el frontal de la tomba de la família Ram, a la col·legiata d'Alcanyís (DURAN SANPERE, A.; AINAUD DE LASARTE, J. *Op. cit.*, fig. 273). Per una altra banda, la factura dels plorants d'aquesta obra no deixa de recordar, amb un nivell resolutiu força més discret, els del sepulcre del bisbe Escales a la catedral de Barcelona (TERÉS I TOMÀS, M. R. «Antoni Canet, un artista itinerant a la catedral de Barcelona». A: *D'Art*, 19, 1993, pp. 65-83).

<sup>41</sup> A més, el relleu ocupa el mateix espai del sarcòfag. Per a l'arqueta, ESPAÑOL, F. «L'escultor Joan de Tournai a Catalunya». A: *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XXX, 1994, pp. 398-402.

<sup>42</sup> Aquesta particular atribució ha estat analitzada a: YARZA LUACES, J. «San Miguel y la balanza. Notas iconográficas acerca de la psicostasis y el pesaje de las acciones morales». A: *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, VI-VII, 1981, pp. 5-36. Un reconegut testimoni de l'època dona fe de les competències que es reconeixien a Sant Miquel com a valedor de les ànimes dels difunts: EIXIMENIS, F. *De Sant Miquel Arcàngel*, ed. a cura de C. J. Wittlin, Barcelona, 1983, p. 71 i ss.

<sup>43</sup> Aquestes pedreres, que ocupen la zona de Beuda i Segueró, ja van ser àmpliament utilitzades pels escultors del segle XIV. Per a una consideració sobre els motius i condicions que conduïren a la seva explotació: ESPAÑOL, F. «Joan de Tournai, un artista-empresari del primer gòtic català». A: *Girona a l'abast*, VI, Girona, 1996, pp. 179-185.



la idea original s'hagués inspirat en aquests models<sup>44</sup>. Aquesta proposta caldrà tenir-la present quan disposem dels elements que es desprenguin de l'anàlisi de l'estil i la conformació general del sepulcre, sempre que es tracti d'una idea de l'escultor, un punt que lamentablement és gairebé indemostrable. Podria tractar-se, per una altra banda, d'una idea dels promotors, i en aquest cas caldria cercar certs referents puntuals més propers i molt probablement ben coneguts per ells, molt significatius pel seu caràcter, ubicats al sud de França. Encara que no sigui tan habitual com en zones més nòrdiques, algunes tombes episcopals i papals trescentistes del Midi incorporen la llosa negra: la més propera tipològicament parlant és la del papa Climent V, a la col·legiata d'Uzeste (+1314), la qual a més comparteix una altra singularitat que es demana en el contracte amb Oller, la inscripció incisa en els marges de la llosa, per bé que finalment no es dugués a terme en l'obra gironina<sup>45</sup>. Sense cap inscripció, aquest element també és present a la tomba del bisbe Hugues de Chatillon (+1352), a Saint-Bertrand-de-Comminges, una magnífica obra vinculada a l'anomenat taller de Rieux<sup>46</sup>. El monumental conjunt sepulcral de Pierre de la Jugie (+1376) a la catedral de Narbona també inclou dues lloses negres sobre cada un dels registres ocupats per plorants<sup>47</sup>. Quant a la tomba del papa Climent VI, a l'abadia de La Chaise-Dieu, de la qual només es conserva la imatge jacent i algun grup de plorants al museu Crozatier de Le Puy-en-Velay, no sabem si la pedra negra seria la original o hauria estat col·locada amb pos-

<sup>44</sup> Els exemples conservats en aquests territoris, més un bon nombre de tombes perdudes que dibuixà Gagnières donen suport a aquesta idea (ADHÉMAR, J.; DORDOR, G. «Les tombeaux de la collection Gagnières: Dessins d'archéologie du xviiè siècle». A: *Gazette des Beaux-Arts*, LXXXIV, 1974, pp. 1-192; LXXVIII, 1976, pp. 3-51). Diversos centres com Tournai i Purbeck es distingiren per la producció de pedra negra, que amb freqüència era destinada a monuments sepulcral (per a la bibliografia relativa a aquestes pedreres, vegeu: ESPAÑOL, F. «Los materiales prefabricados gerundenses de aplicación arquitectónica (s. XIII-XV)». A: *L'Artista-artesà medieval a la Corona d'Aragó*, Lleida, 1998, p. 78, ns. 3-5). També a la península es detecta l'ús de la pissarra en algunes tombes, precisament en la llosa superior. En publica alguns exemples: GÓMEZ BÀRCENA, M. J. *Escultura gòtica funerària en Burgos*, Burgos, 1988, tots ells, però, ja pertanyents a una fase molt avançada del gòtic (finals del segle xv-inicis del xvi).

<sup>45</sup> GARDNER, J. *The tomb and the tiara*, Oxford, 1992, fig. 177.

<sup>46</sup> Vegeu: MUNDT, B. «Der Zyklus des Chapelle de Rieux und seine Künstlerische Nachfolge». A: *Jahrbuch Berliner Museum*, 9, 1967, pp. 26-80; PRADALIER-SCHLUMBERGER, M. *Toulouse et le Languedoc: la sculpture gothique XIII-XIV siècles*. Toulouse, 1998, pp. 238-245 ; GARDNER, J. *Op. cit.*, fig. 185.

<sup>47</sup> PRADALIER-SCHLUMBERGER, M. «Le tombeau du Cardinal Pierre de la Jugie, à Narbonne». A: *Narbonne. Archéologie et histoire. Actes du Congrès de la Fédération Historique de Languedoc Méditerranéen et du Roussillon*, (1972), II, Montpellier, 1973, pp. 271-288.

terioritat<sup>48</sup>. La concurrència d'aquests exemplars pertanyents a personalitats de l'alta jerarquia eclesiàstica fa ben plausible la idea que el disseny sobre la integració de la llosa negra en la tomba del cardenal gironí sorgís dels promotors, i més possiblement del bisbe d'Auch, Jean Flandrin, el qual sens dubte gaudiria de més mobilitat per les terres del sud de França que el prevere Joan Gabriel Pavia.

El darrer detall del contracte que presenta certes dissonàncies respecte a l'obra actual és la indicació sobre una inscripció incisa que havia d'ocupar els marges de la coberta, tot al voltant de la imatge jacent. Aquesta inscripció havia de fer referència, com sol ser habitual en aquests casos, a la persona a qui estava dedicada el monument («[...] *e en la part dalt tot entorn sien cava-des letres daurades denotans la sculptura del dit senyor Cardenal [...]*»), però l'absència de relleu en les vores de la llosa fa pensar en la possibilitat que aquesta inscripció simplement s'hagués pintat<sup>49</sup>.

A banda del material del sepulcre, el contracte fa també esment dels components necessaris per dotar l'obra d'un acabat que avui no podem apreciar. Dels elements destinats a policromar la tomba, només es mencionen explícitament els més preciosos, el daurat de "florí de florença" i l'adzur d'Acre, unes matèries que trobem habitualment en els contractes de retaules pictòrics<sup>50</sup>. Segons es menciona, el daurat havia de ser aplicat en la inscripció, els escuts, els tabernacles i els pilarets, i en les imatges, tot i que en aquestes darreres només parcialment, ja que les escasses restes de policromia que s'han conservat també ens mostren altres colors.

## ANÀLISI ESTILÍSTICA DEL SEPULCRE

La tomba de Berenguer d'Anglesola és la primera obra important de

<sup>48</sup> Es tracta d'una obra documentada a Pierre Boye, entre 1349 i 1351 (GARDNER, J. *Op. cit.*, figs. 183-184, 186-187).

<sup>49</sup> Aquest és un altre detall diferenciador respecte a l'escultura funerària catalana, encara que és més present en la plàstica castellana, així com en les terres nòrdiques abans esmentades, a més del ja citat sepulcre de Climent V a Uzeste.

<sup>50</sup> En relació als materials emprats en la pintura, vegeu: THOMPSON, D. V. *The materials and techniques of medieval painting*, Nova York, 1956. De les diverses varietats de blaus, el d'Acre o lapislàtzuli era el més preuat.

Pere Oller que conservem, realitzada quan encara no havia assolit la maduresa. Es tracta, doncs, d'un treball de joventut, en el qual encara s'hi aprecien algunes inseguretats en l'execució, un fet comprensible per a un artífex que començava a obrir-se pas en el seu ofici<sup>51</sup>. Però també és un testimoni de gran valor per conèixer la identitat estilística del mestre, en trobar-se precisament a mig camí entre el seu període formatiu i l'època de plena maduresa. És a dir, pertany a un moment en què s'està forjant la seva pròpia personalitat com a escultor.

Per abordar l'estudi del sepulcre, caldrà tenir en compte dos aspectes: per un costat, la seva estructura i conformació, i per un altre, l'estil pròpiament dit de les imatges.

### **Estructura del sepulcre**

Ja s'ha assenyalat que el contracte al·ludeix a un projecte previ presentat per Pere Oller, que és lleument modificat pels promotors. Aquesta indicació sembla advertir que és Oller el responsable de la morfologia del sepulcre, un fet a tenir en compte ateses les seves peculiaritats, que a continuació descobrirem.

Són diverses les singularitats que individualitzen aquest monument, i el converteixen en una obra relativament allunyada dels altres sepulcres que coetàniament s'esculpeixen dins l'àmbit de la Corona d'Aragó. La llosa negra que havia de tenir inicialment la funció de coberta del sepulcre és un element que ja ha estat esmentat. Un altre d'interessant són les peanyes que, adoptant el format de mènsula, sobresurten de la paret per allotjar els plorants. D'aquesta manera s'incrementa la sensació de relleu i profunditat. Finalment cal destacar un darrer element, els tabernacles que coronen cada un dels plorants, que en la seva part superior confereixen un perfil discontinu de les cares anterior i posterior. Precisament aquesta característica ha estat invocada per Gómez Bárcena amb l'objecte de relacionar la tomba d'Anglesola amb els contemporanis sepulcres dels reis de Navarra Carles III i Elionor, a la catedral de Pamplona, i de Gómez Manrique i Sancha de Rojas, procedent del mones-

<sup>51</sup>Recordem que Pere Oller es comença a formar com a escultor en incorporar-se el 1395 en el taller barceloní de Pere Sanglada, amb qui restarà com a mínim fins al 1395 (TERÉS I TOMÀS, M. R. *Pere çà Anglada. Introducció de l'estil internacional en l'escultura catalana*, Barcelona, 1987, p. 106 i ss).

tir de Fresdelval (fig. 5)<sup>52</sup>. Crec que la relació establerta per aquesta investigadora és molt oportuna i ajustada, perquè ens proporciona uns referents estrictament coetanis que comparteixen certes singularitats amb la tomba realitzada per Oller. Però, per aprofundir en aquest tema des del punt de vista del monument d'Anglesola, que sens dubte ha d'oferir noves perspectives per a l'estudi de les possibles fonts que el determinarien formalment, es fa absolutament necessària una acurada revisió de certs aspectes relatius als dos altres monuments abans esmentats que permeti precisar els paràmetres estilístics, formals o estructurals que les conformaren.

### **La relació de la tomba de Berenguer d'Anglesola amb dos monuments coetanis, i el possible origen flamenc de llur tipologia**

Àmpliament documentada i estudiada, la tomba dels monarques navarresos és sens dubte l'obra mestra del gòtic internacional navarrès<sup>53</sup>. No només coneixem el nom del seu artífex principal, Janin de Lome de Tournai, sinó que també disposem dels noms dels seus col·laboradors, els més importants dels quals procedien de França i de la zona flamenca<sup>54</sup>. El sepulcre reial difereix en diversos aspectes del de Berenguer (els dossers situats sobre els jacsents, la major quantitat de plorants, a més de l'estil dispar), però les concomitàncies que es constaten són realment interessants: la mateixa presentació dels plorants, amb les peanyes i els dossers que excel·leixen de la llosa superior (aquesta, curiosament pintada de negre). Davant d'aquests punts en comú, no hi ha dubte que el coneixement dels orígens del seu artífex principal pot constituir un gran ajut a l'hora de contextualitzar el mausoleu d'Anglesola.

En el detallat estudi de Janke, s'incideix en dos vessants a l'hora de cer-

<sup>52</sup> GÓMEZ BÀRCENA, M. J. «El sepulcro de Gómez Manrique y Sancha de Rojas». A: *Reales Sitios*, 1985, pp. 29-36. Curiosament, els tres sepulcres foren originàriament destinats a zones reservades per a personatges de gran rellevància: al presbiteri en el cas de la tomba de Berenguer, i a la nau central, davant de l'altar major, en les altres dues.

<sup>53</sup> L'estudi fonamental segueix essent: JANKE, R. S. *Jehan Lome y la escultura gòtica posterior en Navarra*, Pamplona, 1977. Una altra aportació significativa és la de MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J. *Arte y monarquía en Navarra, 1328-1425*, Pamplona, 1987, on es recull la bibliografia anterior.

<sup>54</sup> D'entre ells destaquen Johan de Lisle, Anequin de Sora, Vicent Huyart, Johan de Borgonya, Collin de Reims (Reims?), Michel de Reyems (també Reims?) i Johan de Garnia (Picardia).

car l'ascendència de Janin de Lome: París i Tournai. Segons aquest autor, l'escultor hauria estat probablement contractat pel monarca durant el darrer viatge que aquest féu a París. És una hipòtesi mancada de suport documental, de manera que no és descartable que Lome hagués arribat per altres vies. De totes maneres, Janke demostra convincentment que els dèbits parisencs i tournaisians que es conjuguen en el sepulcre demostren que el mestre s'impregnà de l'art cortesà de la primera ciutat, sense per això abandonar els referents de la seva població natal<sup>55</sup>. La influència parisenca és palpable en la conformació general de l'obra, així com en certs detalls, com per exemple el característic mode amb què la part inferior del vestit es prolonga després dels peus per servir de base per als gossos, un tret que trobem reiterat en diverses tombes a Saint-Denis. Per una altra banda, la identitat tournaisiana de Lome es manifesta millor en altres obres, com en la característica disposició del relleu funeràri d'Enequo Pinel, fidel reflex del gran nombre de lloses que es conserven a les esglésies de Tournai i del seu contorn<sup>56</sup>. Amb tot, no cal oblidar una observació necessària: la relació existent entre l'escultura de Tournai i la parisenca més conservadora, com a fruit d'una subordinació de la primera respecte a la segona, personalitzada en la poderosa empremta que deixà André Beauneveu<sup>57</sup>.

En algunes ocasions la historiografia s'ha referit al presumpte influx

<sup>55</sup> Més discutible seria l'afirmació de Janke sobre un suposat coneixement indirecte dels models borgonyons, reflectits en el disseny del monument. Per sostenir-ho, Janke es recolza en la presència d'un membre del taller anomenat Joan de Borgonya, però, en primer lloc, no sembla versemblant que un ajudant hagués intervingut decisivament en l'organització de l'obra, i en segon lloc, el model sembla més lligat als referents parisencs dels que partiria l'evolució borgonyona. Sobre els antecedents del sepulcre de Dijon: MORGANSTERN, A. «Le tombeau de Philippe le Hardi et ses antécédents». A: *Actes de Journées Internationales Claus Sluter*, (1990), Dijon, 1992, pp. 175-191.

<sup>56</sup> Reproduït a: JANKE, R. S. *Op. cit.*, fig. 135. Si bé les influències parisencs i tournaisians són perfectament assumibles, la important personalitat artística de Lome, així com la seva prolongada activitat per terres navarreses, l'ha dut sovint a ser considerat com a responsable d'obres força allunyades dels paràmetres estilístics amb què es mou. Potser l'exemple més significat, al meu entendre, d'aquestes atribucions abusives sigui el Sant Joan Baptista de Viana, una estàtua realitzada per un mestre important, però que en cap cas crec que pugui ser identificable amb Lome, atesa la influència de posteriors corrents germano-flamencs que evidència l'obra (LABEAGA, J. C. «El San Juan del Ramo de Viana (Navarra), obra atribuïble a Janin de Lome». A: *Príncipe de Viana*, XXXVII (1976), pp. 419-429).

<sup>57</sup> Aquesta empremta es veu materialitzada, entre altres aspectes, en l'èxit de què gaudí a Tournai una determinada tipologia mariana derivada de la cèlebre Santa Caterina de Courtrai o bé d'una imatge similar (DIDIER, R.; HENSS, M.; SCHMOLL, J. A. «Une vierge tournaisienne à Arbois (Jura) et le problème des vierges de Hal. Contribution à la chronologie et à la typologie». A: *Bulletin Monumental*, 1970, pp. 93-113).

borgonyó o sluterià de la tomba reial<sup>58</sup>. És una opinió que no comparteixo pel que fa a la conformació general de l'obra, així com a l'estil predominant de les imatges, que naturalment cal vincular a la mateixa mà de Lome. En aquest sentit, s'ha de qüestionar l'immoderat recurs de la utilització del terme "sluterià" i "borgonyó" com a punt de referència suposadament necessari per situar qualsevol escultura d'aquesta època. Això no significa, però, que no es trobi en el sepulcre alguna part que presenti influències netament borgonyones. Aquestes són visibles en tres plorants, que hom sospita que podrien atribuir-se a un dels ajudants, anomenat Joan de Borgonya<sup>59</sup>. Però es tracta d'elements molt puntuals, perquè la resta d'escultures ignora les novetats que dugué a terme Sluter i la seva escola i, pel que fa a l'estructura de la tomba, les comparacions que es puguin realitzar amb la dels Ducs és excessivament genèrica. Com a mostra més eloqüent, la innovadora idea de presentar els plorants com un seguici funerari que transcorre amb continuïtat, sense la compartimentació que solen imposar les columnetes o altres elements arquitectònics que separen les imatges, individualment o en petits grups, no ha estat tinguda en compte per Lome. En l'aspecte estilístic, les notes apuntades abans sobre la filiació de les escultures descarten totalment la consideració d'un hipotètic ascendent borgonyó.

Un cop exclosa l'opció borgonyona, dos són els camins que ofereixen més garanties per descobrir l'origen de l'estructura del sepulcre: un ens condueix a París, mentre l'altre es dirigeix cap a terres més nòrdiques, els Països Baixos. La influència parisenca ha estat abans força matisada, especialment des d'una perspectiva estilística, i es pot incidir encara més en aquesta objecció si comparem la tipologia de la tomba reial amb la producció dels *tombiers* de París. Si bé s'ha conservat un volum important d'obres degudes a aquests

<sup>58</sup>Sobre Sluter i l'escola borgonyona: CAMP, P. *Les imageurs bourguignons de la fin du Moyen Age*, Dijon, 1990; MORAND, K. *Claus Sluter. Artist at the court of Burgundy*, Londres, 1991; *Actes des journées internationales Claus Sluter*, (1990), Dijon, 1992; DIDIER, R. *Claus Sluter*, Namur, 1993.

<sup>59</sup>Són els plorants publicats per Janke a les figures 30, 37 i 41. Ateses les característiques i la qualitat d'aquests plorants, que denoten un coneixement directe de l'obra de Dijon, i acceptant-ne la possible paternitat de Joan de Borgonya, es podria especular amb la hipòtesi que aquest artífex procedís del taller de Sluter, o del seu continuador, Claus de Werve. En tractar-se el primer d'un obrador relativament ben documentat, disposem d'alguns noms que podrien respondre al perfil d'aquest enigmàtic escultor: Jean Hulst, Jean Midey, Jean de Salins, Hennequin Vascoquien, ... Encara en resta un altre, Jan de Prindale, originari de Brussel·les, que tant per la seva superior categoria, com per incompatibilitat cronològica ha de ser descartat (BEAULIEU, M.; BEYER, V. *Dictionnaire des sculpteurs français du Moyen Age*, París, 1992, p. 200).

mestres (la majoria d'elles a Saint-Denis), ens molts casos només ens han arribat les imatges jacentes, havent-se perdut la resta de decoració del sarcòfag. Però afortunadament disposem d'una preciosa font d'informació en els dibuixos antics, d'entre els quals cal destacar la fonamental col·lecció de Gagnières<sup>60</sup>. No hi ha cap tomba representada en aquesta nodrida sèrie de dibuixos que respongui a la tipologia que estem cercant, un fet que hem de considerar com a prou significatiu. Però, en canvi, aprofundint per una altra via, els resultats seran més positius: la tomba de l'arquebisbe Walram von Jülich (+1349) a la catedral de Colònia (fig. 6), i la de Joan III, duc de Brabant (+1355) a l'església de Nôtre-Dame de Viller (fig. 7) poden ser el reflex d'aquest model tan poc usual que estem investigant<sup>61</sup>.

El sepulcre de Colònia ha perdut la majoria dels seus plorants, però conserva l'estructura del sarcòfag<sup>62</sup>. Els dossers no arriben a crear la línia quebrada a la part superior, perquè la llosa sobre la qual descansa el jacent (una llosa de marbre negre de Dinant) és bastant àmplia. Encara que també li manquin les peanyes, l'organització arquitectònica del sarcòfag és molt similar a la de les tombes de Navarra i Girona. Una altra dada a tenir en compte és la procedència de l'artífex del monument de Colònia, anomenat Gilles de Liège<sup>63</sup>.

Les afinitats existents amb el sepulcre de Viller són encara més acusades. Avui perdut, ens n'ha arribat un gravat de l'any 1724 prou explícit, on els dossers sobresurten d'igual manera que en el sepulcre d'Anglesola<sup>64</sup>.

¿És possible, a partir d'aquestes dues mostres, establir amb fiabilitat que l'origen d'aquesta estructura es trobaria en la zona flamenca o mosana? Cal reconèixer que no disposem de suficients elements per realitzar una asse-

<sup>60</sup> ADHÉMAR, J.; DORDOR, G. *Op. cit.*

<sup>61</sup> Schmidt posa aquestes tombes en relació amb la innovadora concepció de la dels ducs de Borgonya, que atribueix a Jean de Marville: SCHMIDT, G. «Jean de Marville. Artiste suranné ou innovateur?». A: *Actes des journées internationales Claus Sluter* (1990), Dijon, 1992, p. 297.

<sup>62</sup> Actualment es conserven dos plorants, al Wilhem-Hack-Museum de Ludwigshafen, i al castell de Stolzenfels (publicats a DIDIER, R. *La sculpture mosane du XIV siècle*, Namur, 1993, pp. 40-41).

<sup>63</sup> Gilles de Liège també va ser el responsable d'una altra tomba episcopal per a la mateixa seu alemanya, la de Wilhelm von Gennep, però del conjunt original només se'n conserva la imatge jacent i potser un plorant. Sobre aquest artífex, vegeu el treball citat a la nota anterior.

<sup>64</sup> SCHMIDT, G. «Jean de Marville...», p. 301. En el moment de ser dibuixat ja es trobava en un estat d'abandó manifest, doncs no restava cap plorant, i el jacent tenia les dues cames mutilades.

veració d'aquest tipus, però la hipòtesi no és en absolut descartable, a manca de dades que la puguin contradir. L'anàlisi de l'altre sepulcre hispà esmentat, el de Fresdelval, pot ajudar a reforçar o rebatre aquestes suposicions.

Considerada fins a dates ben recents com a una obra pertanyent al segon quart del segle xv, la nova documentació exhumada per Gómez Bárcena permet situar l'anònim sepulcre de Fresdelval en una data no posterior a 1410, precisament el mateix any en què s'elaborava el monument d'Anglesola. Es tracta d'una tomba de gran interès, tant per la seva qualitat intrínseca com també per l'aparent aïllament en què es troba enmig de l'escultura castellana coetània<sup>65</sup>. La seva estructura és molt similar a la dels enterraments esmentats en les darreres pàgines, amb aquesta característica diferencial marcada pels dossierets que dibuixen les línies de polígon trencat en les vores de la superfície de la tapa. Amb el sepulcre de Girona també coincideix en les peanyes. Com a trets distintius, cal mencionar la presència de diversos lleons, simètricament distribuïts a la base del sepulcre, i les orles amb decoració vegetal que recorren els marges de la llosa superior i també a la part inferior a la manera de fris, parcialment ocult quan és travessat per un lleó<sup>66</sup>. Sense entrar encara en consideracions estilístiques, sembla força clar que en aquest cas l'escultor ha aplicat un model molt similar al que serví per donar forma a les tombes de Navarra i Girona.

L'estil del sepulcre de Fresdelval és, però, un tema que encara està per dilucidar. Segons l'opinió generalitzada de la crítica, l'obra acusa una influència forana de caràcter borgonyó<sup>67</sup>. La condició forana, basada en la manca de referents en altres obres de la zona, sembla indiscutible, però la suposada influència borgonyona no resulta tan clara. Els criteris utilitzats per Gómez Bárcena per establir la filiació són molt genèrics: parla d'un «realismo y fuerza expresiva que puede considerarse nuevo si los comparamos con otras obras

<sup>65</sup> Només s'ha establert una tímida aproximació amb la tomba de Don Juan Fernández de Velasco (+1418), al convent de Santa Clara de Medina de Pomar (ARA GIL, C. J. «Sepulcros medievales en Medina de Pomar». A: *Boletín del seminario de arte y arqueología*, 1975, pp. 201-210). Amb la cautela imposada per la discreta qualitat de les fotografies conegudes, crec que es pot suggerir, per a aquesta obra, o bé una intervenció menys acurada del mateix mestre de Fresdelval, o més probablement la participació d'un col·laborador seu.

<sup>66</sup> La presència dels lleons als peus és molt més freqüent en una altra tipologia sepulcral, concretament en els ossaris, normalment de dimensions reduïdes, que solen estar adossats a les parets a una certa alçada. Així i tot, també es troben en algunes tombes monumentals.

<sup>67</sup> Un parer expressat a: DURAN I SANPERE, A.; AINAUD DE LASARTE; J. *Op. cit.*, p. 133.



de esta época, y dentro de un estilo que, además, muestra una relación con el de la producción borgoñona con el que coincide plenamente»<sup>68</sup>. Aquest suposat realisme, que fa referència als rostres del matrimoni jacent, també ha estat destacat en diverses ocasions en certes obres, com el sepulcre de Carles V d'André Beauneveu, que no es poden qualificar com a borgonyones per la senzilla raó que aleshores encara no havia aparegut aquest corrent<sup>69</sup>. La progressiva introducció del realisme en les representacions funeràries és una característica general durant els darrers anys del segle XIV i primeres dècades del XV, i no és exclusiva de cap corrent determinat<sup>70</sup>. Per tant, no pot servir d'argument per situar l'obra dins l'òrbita borgonyona. Hi ha altres característiques que més aviat la n'aparten, com la mateixa estructura del sepulcre, o els trets estilístics de les figures jacentes. En aquest darrer aspecte, és interessant destacar la disposició de les efígies amb els plecs configurats com si estiguessin dretes, completament oposada a la vestimenta que cau, seguint les lleis de la gravetat, de les tombes borgonyones<sup>71</sup>. Els mateixos plecs dels vestits són relativament senzills, superficials, i tendents a la línia recta, a diferència de les corbes abundants, complicades, amb una profunditat que crea interessants jocs de llum i de volum, en l'estil emanat de Sluter. Aquestes diferències són, al meu entendre, prou àmplies com per desvincular definitivament la tomba de Fresdelval de l'àmbit sluterià. Ara bé, solament a partir dels jacentes resulta força complicat buscar una filiació amb garanties, atès que un dels elements que sens dubte ens podria haver ofert un ajut més valuós, el conjunt dels plorants, pot haver desaparegut completament<sup>72</sup>. Però, per fortuna, recentment ha sortit a la llum

<sup>68</sup> GÓMEZ BÁRCENA, M. J. *Op. cit.*, p. 32.

<sup>69</sup> L'efígie de Carles V és reproduïda a: BAUDOIN, J. *Les grands imagiers d'Occident*, («La sculpture flamboyante», 1), Nonette, 1983, p. 38.

<sup>70</sup> En l'àmbit funerari se sol citar la utilització de màscares funeràries de cera sobre la que es basarien els escultors per donar forma al rostre del difunt, una pràctica que de totes maneres sembla més tardana. D'aquesta manera s'assoliria un cert grau de realisme que, en qualsevol cas, en aquesta època, sempre està mediatitzat pels estilemes personals de cada artífex.

<sup>71</sup> Recordem, sobre aquesta característica que no és únicament borgonyona, les consideracions realitzades a: VALERO MOLINA, J. «L'escultura del segle XV a Santa Anna. Relacions amb els mestres del claustre de la catedral». A: *Lambard*, XI, (1998-1999), 1999, pp. 104-109.

<sup>72</sup> En el Museo Arqueológico Nacional de Madrid es conserven dues imatges d'alabastre que precisament procedeixen de Fresdelval (FRANCO MATA, M. A. *Catálogo de la escultura gótica*, Madrid, 1993, pp. 122-123, figs. 108 i 109). L'origen que se les imputa és la tomba de Juan de Padilla, realitza-

una imatge mariana, vinculada al mateix promotor, Gómez Manrique, que pertany sense cap mena de dubte a la mateixa mà que elaborà el sepulcre (fig. 8)<sup>73</sup>. I l'estil d'aquesta marededéu és molt més explícit que les imatges del monument funerari.

Eduardo Carrero demostrà que aquesta verge alabastrina seria la mateixa que donà Gómez Manrique al monestir de Fresdelval en el seu testament. L'estil de la talla s'agermana indiscutiblement amb les imatges jacents; la comparació resulta més diàfana quan s'efectua entre el rostre de la Verge i el de Sancha de Rojas. Ambdós presenten idèntics estilemes, revelant una mateixa autoria. D'aquesta manera també es dilueix el pretès realisme retratístic, si més no en la figura de l'esposa de Gómez Manrique.

La iconografia de la imatge, sense arribar a ser insòlita, és relativament inusual: la Verge, asseguda, sosté un llibre obert sobre el seu genoll esquerre, però amb la vista apartada d'ell i dirigida cap endavant. Descansant sobre l'altre genoll, el nen, mig nu, subjecta una poma, mentre adreça l'altra mà vers la cintura de la mare.

Seguint les pautes marcades per Gómez Bárcena, Carrero accepta l'influx borgonyó en la imatge mariana, tot i que aporta una dada que considero clau per contextualitzar-la. Estableix una comparació, de caire compositiu, amb escultures similars originàries del sud de Flandes, i proposa com a exemple el relleu funerari de Simon de Leval a Sant-Martin de Basècles<sup>74</sup>. Penso que aquesta analogia pot anar més lluny que un simple model tipològic, si constatem que, per una banda, l'expressió borgonyona és absent en la Verge de Fresdelval, i per una altra, que l'exemple de Basècles es pot fer extensiu a d'altres, en alguns casos encara més clars, fins al punt de possibilitar amb fiabilitat l'adscripció de la imatge a una escola determinada, la

da pel taller de Gil de Siloe entre 1500 i 1505, però la seva factura s'allunya notablement de l'estil d'aquest mestre, revelant-se com a peces força més antigues. És altament probable, doncs, que haguessin format part del sepulcre de l'Adelantado. Són dos personatges amb filacteri, un d'ells coronat i amb el rostre molt desgastat, i l'altre amb un bonet. Del segon, que presenta una certa inferioritat qualitativa en relació a les efígies jacents, podem destacar com el pentinat sembla imitar el de la gran imatge del difunt. ¿Són l'obra d'una mà secundària directament depenent del mestre de Fresdelval? Ho veig possible. Per una altra banda, la seva configuració descarta qualsevol proximitat amb l'art borgonyó.

<sup>73</sup> Dóna a conèixer la imatge: CARRERO SANTAMARÍA, E. «La Virgen del Adelantado Mayor de Castilla don Gómez Manrique, originaria del monasterio jerónimo de Nuestra Señora de Fresdelval (Burgos)». A: *Archivo Español de Arte*, 1994, pp. 79-84. Agraïixo a Eduardo Carrero que m'hagi proporcionat una bona fotografia de la imatge.

<sup>74</sup> MAMBOUR, J. *La Vierge à l'Enfant dans la sculpture en Hainaut*, Mons, 1981, p. 54.

de Tournai<sup>75</sup>. Així i tot, no es pot deixar de remarcar les interessants coincidències que relacionen la marededéu castellana amb un grup de peces localitzades a l'Alsàcia, centrades en l'esplèndida Verge de Hüttenheim, i l'encara més propera (a nivell formal) de Neuweiler<sup>76</sup>. Geisler, que les data entre 1420 i 1430, sosté que l'autor de la primera imatge devia conèixer l'escultura dels Països Baixos, sense concretar cap referent concret<sup>77</sup>. La relació amb aquest grup situat a l'entorn de Strasbourg permet ampliar la perspectiva sobre el mestre de Fresdelval, i obliga a considerar un possible origen alsacià, o si més no un sojorn per aquelles terres, sense deixar de banda la més que probable influència de Tournai<sup>78</sup>.

Gairebé no es coneixen imatges borgonyones de l'època que es puguin establir com a marc de referència comparatiu en el pla compositiu. Potser l'única que podria ser invocada és la marededéu de les Clarisses de Poligny, avui al Metropolitan de Nova York, una gran obra atribuïda a Claus de Werve<sup>79</sup>, però la tècnica escultòrica emprada en l'estàtua de Fresdelval és suficientment indicativa d'un llenguatge diferent i distant. Certament es detecta una gran profusió de plecs en els vestits, però aquests tenen un caràcter més ornamental, sense complir la funció dinàmica característica en les obres de la Borgonya. Els plecs són poc profunds, i estan massa junts i paral·lels.

L'opció tournaisiana resulta molt més versemblant. Tot i que el relleu al·ludit de Basècles no sigui el més afí a la talla castellana, és representatiu d'una certa tipologia de marededéu sedent que, amb algunes variacions, els imaginaires de Tournai van assignar als relleus funeraris, una disciplina en la

<sup>75</sup> Sobre la producció de lloses funeràries a Tournai, vegeu: RING, G. «Beiträge zur Plastik von Tournai im 15. Jahrhundert». A: *Belgische Kunstdenkmäler*, I, 1923, pp. 269-291; ROLLAND, P. *La sculpture tournaisienne*, Brussel·les, 1944; DE WALKENEER, A. «Inventaire des tombeaux et dalles à gisants en relief de Belgique. Époques romane et gothique». A: *Bulletin van de Koninklijke Commissie voor Monumenten en Landschappen*, 14, 1963, pp. 91-256; NUS, L. *La production lapidaire des tombiers tournaisiens aux XIII, XIV et XV siècles*, Louvain-la-Neuve, 1990.

<sup>76</sup> Reproduïdes a: GEISLER, I. *Oberrheinische Plastik um 1400*, Berlín, 1957, figs. 37 i 39 respectivament.

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>78</sup> És necessari subratllar que malgrat aquesta gran proximitat en la configuració de les obres (molt notable, cal insistir-hi, amb la Verge de Neuweiler), els atributs de la figura de Fresdelval no s'hi veuen repetits, al contrari del que s'esdevé en alguns relleus funeraris de Tournai.

<sup>79</sup> FORSYTH, W. «A Fifteenth Century Virgin and Child attributed to Claus de Werve». A: *The Metropolitan Museum of Art Journal*, 21, 1986, pp. 41-63.

qual mostraren una clara especialització. En el relleu de Simon de Leval (+1407) l'infant, vestit, està dret sobre el genoll de la Verge (en aquest cas l'esquerre), amb la poma a una mà, i dirigint-se envers el costat on es troba el donant agenollat. La Verge també té un llibre, tancat, a l'altre costat. També cal esmentar la corona, i el mantell que sosté, que cobreix la part posterior del seu cap. La tipologia de la imatge és similar, però cal establir distàncies de caràcter estilístic, ja que l'autor del relleu funerari es mou plenament dins dels paràmetres dels mestres actius a Tournai que seguien l'estela de Beauneveu, dels quals l'autor de Fresdelval se'n desmarca amb claredat<sup>80</sup>. Un relleu funerari lleugerament posterior, però de característiques similars, és el de Baudouin de Henin, a Sainte-Marguerita de Tournai<sup>81</sup>. En aquest cas la figura de la marededéu apareix al mig de la composició, flanquejada pels donants i per dos sants que els presenten. L'únic tret que varia respecte a la marededéu castellana és l'actitud del nen, que també porta un llibre obert.

L'origen compositiu d'aquesta tipologia de marededéu és incert, perquè el localitzem amb diverses variants, encara que força localitzada en una ària geogràfica limitada. Sembla una tipologia arrelada a la zona, ja que a mitjans del segle XIV trobem una marededéu de característiques compositives similars a Soignies<sup>82</sup>.

Si la reiteració d'exemples equiparables, localitzats a Tournai i la seva ària d'influència, sembla suggerir la dependència iconogràfica de la marededéu de Fresdelval respecte a aquell important centre escultòric, cal ser més cautes en la qüestió estilística. Les escultures encarregades per Gómez Manrique s'aparten ostensiblement del subcorrent d'arrel parisenc emanat de Beauneveu; mentre en aquest hi predominen les formes austeres, en les primeres, i més especialment en la marededéu, preval el decorativisme més propi dels corrents parisencs renovadors (representats per exemple en la decoració escultòrica de la Sainte-Chapelle de Vincennes), sense arribar, però, a poder considerar-se'n com a part plenament integrant. Però el panorama de l'escultura a Tournai durant la primera meitat del segle XV, malgrat semblar dominat per l'esmentat corrent afí a Beauneveu, deixa també espai a altres mestres que

<sup>80</sup>No obstant, cal incidir en el tipus de corona, un tret específic de l'escola de Tournai. Sobre els escultors de Tournai influïts per Beauneveu, DIDIER, R.; HENSS, M.; SCHMOLL, J. A. *Op. cit.*

<sup>81</sup>MAMBOUR, J. *Op. cit.*, p. 57.

<sup>82</sup>MAMBOUR, J. *Op. cit.*, p. 45.

ens han llegat obres de diferent lectura estilística; aquest seria el cas d'alguns dels relleus sepulcrales, concretament els més propers al mestre de Fresdelval (fig. 9). Això sí, malgrat la disparitat d'estils, existeix una indiscutible connexió iconogràfica en la qual també participa l'escultor actiu a Castella. També cal tenir present el possible lligam amb l'escultura alsaciana, presentat anteriorment; encara que no es pot parlar d'una escola específica radicada en aquella regió, no podem deixar de banda la presència d'importants mestres, la majoria anònims, d'entre els quals destaca Ulrich von Ensingen<sup>83</sup>.

Vistes aquestes dades, crec que podem excloure l'opció borgonyona, per suggerir una hipòtesi més precisa, basada en la suposició que el mestre de Fresdelval era un escultor fortament vinculat amb Tournai. En cas d'acceptar aquesta presumpció, no es pot negar que resulta extremadament significativa la presència gairebé simultània a la península de dos escultors de Tournai, Lome i el mestre que ara ens ocupa. No es pot descartar la possibilitat que haguessin arribat junts, ja fos per mediació de Carles el Noble (com proposa Janke per al cas de Lome), ja fos per una altra via. Durant l'època del gòtic internacional, són diversos els mestres tournaisians documentats lluny de la seva ciutat d'origen, en la qual, pel que coneixem dels documents i de les obres que s'han conservat, es registrà l'activitat d'un nombre inusualment gran d'imaginaires, probablement superior al que la demanda local requeria<sup>84</sup>. Una altra dada a considerar, respecte a la relació entre el mestre de Fresdelval i Lome, s'extreu de les similituds existents entre les imatges jacents de la reina Elionor i de Sancha de Rojas, que semblen indicar unes fonts estilístiques comunes, encara que s'evidencii una certa minva de qualitat en la segona.

Les anàlisis efectuades als sepulcres de Pamplona i Fresdelval que, cal insistir-hi, són estrictament coetanis al de Berenguer d'Anglesola, permeten entreveure que, d'alguna manera, Pere Oller estava al corrent d'aquesta tipologia tan singular. Ara bé, ¿podem, a partir d'aquest punt, arribar a concloure

<sup>83</sup> GEISLER, I. *Op. cit.*, p. 7 i ss.

<sup>84</sup> NIJS, L. *Op. cit.* A Catalunya, els únics noms que de moment es poden citar són força anteriors: Guillem de Tournai (1300-1324), autor de la tomba de Jaume Sarroca a Poblet (ALTISENT, A. «El autor de la tumba de Jaime Sarroca». A: *X Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, II, Saragossa, 1982, pp. 281-285); Nicolau de Tournai, actiu a la catedral de Tarragona en una data imprecisa entre 1317 i 1327 (RORIMER, J. «A Fourteenth Century Catalan tomb at The Cloisters and related Monuments». A: *The Art Bulletin*, 4, 1931, p. 427); i Joan de Tournai, actiu a Girona i Barcelona (1326-1328) (ESPAÑOL I BERTRAN, F. «L'escultor Joan de Tournai a Catalunya». A: *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XXXIII, 1994, pp. 379-432).

que l'estructura de la tomba del cardenal -que per altra banda ja no es reproduirà en obres posteriors del mestre- indica ineludiblement un contacte d'Oller amb el món tournaisià? La resposta a aquesta qüestió, sense dades documentals precises, és pràcticament impossible de concretar: normalment es podria explicar a través d'un viatge efectuat pel mestre en qüestió (una opció no inversemblant, però excessivament arriscada per la manca de dades), o pel contacte directe amb un artífex procedent del nord (tampoc no disposem de cap nom que respongui a aquest perfil). En el cas d'Oller, haurem d'aprofundir en l'anàlisi estilística del monument gironí per intentar esbrinar, no el com (com li arribaren les influències), sinó el què (de quin caràcter són aquestes influències).

### **L'estil del sepulcre. Consideracions sobre la personalitat artística del primer Pere Oller**

El sepulcre de Berenguer d'Anglesola aporta una informació molt valuosa sobre l'estil de Pere Oller, primordialment de les fonts que cimentaran un caràcter que anirà solidificant en el decurs de la seva dilatada carrera. La intenció d'aquest apartat serà la identificació dels estilemes característics d'Oller, si més no els presents en la peça que és objecte del present estudi, amb el benentès que aquests no han de ser considerats com a invariables, atès que ens trobem en els inicis de la carrera de l'imaginaire. Una carrera que culminarà amb el retaule major de la catedral de Vic (1420-1428), una monumental obra que esdevé un compendi de la personalitat artística d'Oller, on mostrarà la capacitat dels seus recursos i les seves limitacions.

Els plorants constitueixen la principal base per examinar la concepció i el tractament de la figura humana aplicat per Oller. El primer tret que cal subratllar és l'alta qualitat de la resolució, la qual podem considerar que es manté a un nivell regular de gran competència en totes les figures; no s'hi constata cap discontinuïtat qualitativa significativa. L'acurat tractament dels rostres segueix uns patrons molt similars en tots els plorants, malgrat els diversos models facials utilitzats, condicionats per la barba, o per l'ocultament parcial amb la caputxa. Els ulls, de forma lleument ametllada, estan lleugerament coberts per les parpelles superior i inferior, donant la impressió, en alguns casos, d'estar mig tancats. Els nassos llargs i rectilinis, sense excepció, esdevenen un dels estilemes característics del mestre, almenys pel que fa referència a les figures masculines. Els rostres barbats tendeixen a ser allargats, però

els imberbes són més propensos a l'arrodoniment, amb una major carnositat a la zona de les galtes (per exemple, el plorant número 4). La boca és recta, amb un lleuger allargament que permet l'aparició d'unes arrugues arquejades a les galtes, que arrenquen des de la base del nas. Normalment els semblants són inexpressius, encara que en aquest context funerari fóra més normal l'expressió de dolor: de la majoria de rostres es desprèn la sensació de serenitat, tret del plorant número 6, a qui les celles descendents des del centre li atorguen un aire afligit, en aplicació d'un recurs força convencional dins la plàstica gòtica de l'època.

Si els trets facials es caracteritzen per una certa uniformitat, no podem afirmar el mateix de les barbes, on s'observa l'aplicació de models diferenciats. Malgrat la seva variable longitud, totes menys una exhibeixen els mateixos tipus de tirabuixons: els dos que procedeixen del bigoti, més els dos amb què es parteix la barba pròpiament dita, afegint-n'hi un parell més com a prolongació de la patilla, es reuneixen tots a l'altura del mentó, per donar un caràcter compacte i poblat a aquest atribut pilós. Els tirabuixons de la barbata són rematats amb un cargolament manierista de gran delicadesa. Aquest és el tipus més característic de barba en Oller, encara que pugui presentar petites variacions. Només en un cas ens en trobem amb una completament diferent, llarga i relativament llisa, en el plorant número 11.

Apart del rostre, l'única part del cos que ens mostren els plorants són les mans, i la seva factura també és digna de menció. S'observa una tendència a la realització de mans més grosses de l'habitual. Malgrat la desproporció, la seva resolució no és gens grollera, amb uns dits llargs i estilitzats, i les articulacions ben definides.

Des del punt de vista de la concepció volumètrica de la figura humana, una de les característiques més significatives que es poden apreciar en la tomba de Berenguer és l'acusat sentit del volum, plasmat en part pel profund relleu amb què han estat tallats els plorants, gairebé com si es tractessin d'estàtues exemptes. Les imatges són força àmplies, amb una generosa distribució dels plecs, el caràcter harmònic dels quals delata el preciosisme que tantes voltes ha estat associat al gòtic internacional. La indumentària dels plorants és idèntica, però la varietat de les seves postures i actituds es correspon a un ampli ventall de possibilitats plàstiques que Oller ha reflectit amb habilitat. No obstant, existeix un predomini d'aquells en què es contraposa l'horizontalitat dels plecs de la part del caperó corresponent al pit, amb la verticalitat dels plecs tubulars de la gramalla que cauen des de la part inferior del pit fins als

peus<sup>85</sup>. Pel que fa a la tècnica escultòrica, els plecs inferiors resulten mitjanament profunds, arrodonits en la seva aresta. Per contra, els plecs del pit són molt més discrets, gairebé suggerits, i en alguns casos consisteixen en simples línies incises. En la zona dels braços, Oller aplica dues solucions particulars segons el sector. Potser el plorant que millor exemplifica aquestes característiques és el portador de l'espasa. La zona de l'espatlla està coberta només per dos plecs, amples i d'escassa profunditat. La talla d'aquests plecs consisteix en un peculiar buidat amb els contorns suavitzats. L'avantbraç, en canvi, en aixecar la tela de la gramalla, crea una cascada de plecs més profunds i amb les arestes molt més anguloses.

Una altra particularitat que cal ressenyar és el doblec de la vora de la caputxa en la seva part frontal, doble, triple o fins i tot quàdruple en algun cas, que es repeteix maquinalment en tots els plorants encaputxats, tret de dos (en el 3 i l'11).

En aquest punt, és necessari dur a terme una precisió. Tot i que s'ha manifestat el generós sentit del volum que imprimeix Oller a les figures, així com l'amplitud d'aquestes, no s'han de confondre aquestes característiques amb les que configuren l'estètica borgonyona, en principi d'idea similar, però amb resultats molt allunyats. L'escultura sluteriana s'assoleix, com a mínim en les millors obres, una completa harmonització individual de la figura, quelcom que no es pot afirmar dels plorants d'Oller. Valguin com a exemple els plorants 3, 5 o 9, on es constata com l'amplitud s'aconsegueix a base d'una addició, en un pla de relleu molt més baix en relació al cos, de la vestimenta caient dels braços. És a dir, en aquestes imatges és força perceptible el perfil corporal del personatge, ben al contrari de la idea estètica borgonyona.

El domini tècnic d'Oller es pot confirmar en la plasmació de les imatges, però cal reconèixer que existeixen certes carències a l'hora d'atorgar una coherència global a la figura humana, a banda de les esmentades en el paràgraf anterior. El cànon és curt, i les dimensions del cap i les mans són superiors a les proporcions naturals. En algun cas la postura sembla forçada: en el cinquè plorant, el cap inclinat està per sota de la posició que hom li suposaria, de manera que fa la impressió de no tenir coll.

La imatge jacent, per les seves característiques intrínseques, ha de ser tractada apart dels plorants. Concebuda com un sòlid bloc del qual a penes res-

<sup>85</sup> Per a les peces que configuren els vestits dels plorants i llur terminologia, vegeu: MARANGES PRAT, I. *La indumentària civil catalana. Segles XIII-XV*, Barcelona, 1991, p. 25-39.



salten el cap, les mans i els peus, genera una sensació d'estatisme, fins i tot de hieratisme. El rostre del cardenal, amb els ulls closos i expressió de serenitat, contribueix a reforçar la percepció d'immobilitat. En ell hi són patents, a major escala, els principals trets que ja han estat esmentats en els plorants: el nas llarg i recte, les arrugues que partint de la base nasal limiten la zona de les galtes, i uns solcs més tènues a les commissures de la boca. Els ulls estan una mica enfonsats, sota unes celles de perfil lleument asimètric, a la part interna de les quals una breu incisió arquejada sembla donar un cert caràcter al semblant. Els llavis sobresurten quelcom. Immediatament a sota del llavi inferior, al centre, trobem un tret interessant en la petita cavitat arrodonida, perquè esdevindrà un estilema recurrent en les grans figures d'Oller. Les orelles, parcialment ocultes pels cabells, han estat realitzades amb un gran realisme. Per la seva banda, com és usual en les imatges mitrades de l'època, només s'entreveu la cabellera del personatge als sectors laterals. El seu cisellat manifesta les mateixes característiques assenyalades per a les barbes dels plorants: un perfilat ondulant, suau, fi i preciosista. Les majors dimensions de la imatge han permès a l'escultor parar més atenció a certs detalls, com pot ser el suau enfonsament de les galtes, que dona una relativa sequedat al rostre del cardenal.

Tot i que en alguna ocasió s'hagi pretès qualificar el rostre com un retrat<sup>86</sup>, la reiteració dels trets fisiològics habituals en Oller, sumada a l'absència d'específics, i la utilització de solucions convencionals com en el cas dels cabells, fan pensar que ens trobem davant d'una fesomia impersonal, que no revela cap edat definida.

Els trets facials són determinants a l'hora d'aportar dades significatives sobre afinitats estilístiques o fonts conegudes per l'escultor, però també disposem d'altres elements en la indumentària, i un dels més importants en sepulcres d'aquest tipus és la mitra. La comparació de la mitra de Berenguer d'Anglesola amb la d'altres tombes episcopals contemporànies permet comprovar suggestives analogies amb les mitres de Sant Oleguer (Pere Sanglada, 1406) i del bisbe Escales (Antoni Canet, 1409-1412), ambdós a la catedral de Barcelona<sup>87</sup>. Les tres mitres segueixen el mateix model, consistent en la com-

<sup>86</sup> FREIXAS I CAMPS, P. *L'art gòtic...* p. 121, diu textualment: «El rostre constitueix un dels exemples més notables de la retratística catalana medieval».

<sup>87</sup> Reproduïts a: DURAN I SANPERE, A.; AINAUD DE LASARTE, J. *Op. cit.*, figs. 225 i 226.

binació d'elements arquitectònics (rosasses) i decoració fitomòrfica, en idèntica distribució<sup>88</sup>.

Finalment, resta per comentar una darrera característica de l'efígie jacent, que l'afecta en la seva totalitat i que, en la meua opinió, presenta una transcendència especial. Si observem la imatge de perfil a la seva mateixa alçada, comprovarem que aquesta no ha estat representada a la manera tradicional de l'escultura funerària catalana, és a dir, amb els vestits rectes com si estigués dreta, sinó que es perfila una corba descendent molt suau cap als peus<sup>89</sup>.

Tradicionalment s'ha considerat que la plasmació de l'efígie amb les robes caient era una especificitat borgonyona, que tenia el seu origen en la tomba de Felip d'Atrevit, obra de Jean de Marville, Claus Sluter i Claus de Werve<sup>90</sup>. L'acceptació d'aquesta tesi implicaria el posicionament del sepulcre gironí dins l'òrbita borgonyona, una opció que ja descartàvem a partir de l'anàlisi dels plorants. Però a continuació es duran a terme una sèrie de consideracions que conduiran envers una direcció diferent.

La representació dels jacents amb els vestits caient ja era habitual a la Itàlia trescentista<sup>91</sup>. El ressò de l'escultura d'aquest país a la resta d'Europa fou

<sup>88</sup> L'aplicació de motius arquitectònics en les mitres és una característica específica que ha estat assenyalada per a l'anomenat "taller de Rieux" (vegeu, amb un dibuix més simple, la tomba de Bertran de Montrodon: ESPAÑOL, F. «Joan Avesta...»). La utilització que en fan Sanglada i Canet podria respondre a la continuïtat d'una certa tradició que seguiria encara vigent a Catalunya. Recordem, per al cas de Sanglada, els debits que se li han indicat en relació a un determinat model marià que gaudí d'un notable èxit en el migdia francès (ESPAÑOL I BERTRAN, F. «El ressò de Rieux a les catedrals catalanes». A: *Lambard*, IX, (1996), 1997, pp. 257-277; VALERO MOLINA, J. «Pere Sanglada en el context de l'escultura internacional catalana i europea». A: *Locus Amoenus*, 6, 2002-2003, pp. 41-55).

Per una altra banda, també els coixins són en la seva decoració molt semblants, fins i tot en el detall de les borles, gairebé idèntiques en els tres monuments. El més senzill és el d'Oller que, tot i presentar unes tiges vegetals més desenvolupades, té el fons llis, a diferència del realç quadrícula dels altres.

<sup>89</sup> Aquesta percepció queda clarament evidenciada a la fotografia publicada a: FREIXAS I CAMPS, P. *L'art gòtic...*, p. 160.

<sup>90</sup> Vegeu, per exemple: MORAND, K. *Claus Sluter. Artist at the court of Burgundy*, Londres, 1991, p. 127, que recull aquesta idea, ja admesa des de molt temps abans.

<sup>91</sup> Podem citar, com a exemples, els monuments de Riccardo Petroni a la catedral de Siena, obra de Tino di Camaino (1317-1318; POPE-HENNESSY, J. *Italian Gothic Sculpture*, Nova York, 1970, fig. 26), d'Enrico Scrovegni a la Capella Arena de Pàdua (després de 1336; *Siena, Florence and Padua. Art, Society and Religion, 1280-1400*, II, Nova York, 1995, p. 115); de Marino Bulcani a Santa Maria Nuova de Roma (c. 1394, GARDNER, J. *Op. cit.*, fig. 148), de Sant Simeó a San Simeone Grande de Venècia (POPE-HENNESSY, J. *Op. cit.*, fig. 53), o, ja entrat el segle XV, l'extraordinària tomba d'Illaria del Carretto, a la seu de Lucca, deguda a la mà de Jacopo della Quercia (1406-1413, *Ibidem*, fig. 86).

relativament dèbil (tret de casos puntuals, com a Avinyó), de manera que no serà tingut en consideració, tot i ser necessari el reconeixement de l'empremta que l'escultura italiana tingué, sense anar més lluny, a Catalunya<sup>92</sup>. La pràctica habitual en la Corona i el sud de França era la representació del jacent amb les robes rectes: així es constata en les realitzacions dels grans mestres trescentistes i d'inicis del xv: Pere Moragues, Jordi de Déu, Pere Sanglada o el mateix Canet. També en les escoles del sud de França, de les quals s'ha conservat un bon nombre d'exemples, molts d'ells relacionats amb el taller de Rieux: les tombes de Jean Tissandier, Hugues de Chatillon i Jean de Cojordan en són una bona mostra<sup>93</sup>. L'àrea dependent d'Avinyó també es regeix pels mateixos paràmetres, tal com ho testimonien tombes com les d'Arnaud de Via<sup>94</sup>. Però al nord de França, especialment a partir del tercer quart del segle XIV, la situació ja no és tan clara: mentre algunes efggies funeràries es presenten encara com si estiguessin dretes, certes imatges vinculades a Jean de Liège i el seu cercle comencen a mostrar, bàsicament a la zona dels peus, una lleugera caiguda dels vestits, més perceptible en els femenins per les característiques específiques que els conformen. Paral·lelament, a Anglaterra s'està produint un fenomen similar, testimoniats per sepulcres com el de Blanche Grandison a l'església de Much Marcle<sup>95</sup>. Ja entrats en el segle xv, comprovem

<sup>92</sup> No obstant aquest escàs ressò, és interessant constatar que existeix a Catalunya un sepulcre que reuneix les característiques esmentades, el del Beat Miró a Sant Joan de les Abadesses. Precisament s'ha proposat un origen italià per a aquesta obra, estretament vinculada a l'anomenat taller de Sant Joan de les Abadesses (DURAN I SANPERE, A. *Els Retaules de pedra*, I, Barcelona, 1932, pp. 31-40). Sobre les influències italianes en l'escultura catalana, vegeu: FRANCO MATA, A. «Relaciones Hispano-italianas de la escultura funeraria del siglo XIV». A: *La idea y el sentimiento de la muerte en la Edad Media*, 1988, pp. 99-125; ja fora de l'àmbit estrictament funerari, CRISPÍ, M. «Més exemples d'italianisme en l'escultura catalana del segle XIV: la Mare de Déu de Sant Medir». A: *Locus Amoenus*, 1, 1995, pp. 75-79; ESPAÑOL BERTRAN, F. *El escultor Bartomeu de Robio y Lleida. Eco de la plástica toscana en Cataluña*, Lleida, 1995, especialment les pp. 161-167; BESERAN, P. «La dimensió italianitzant de l'estil de Moragues: noves obres i nous arguments». A: *Lambard*, X, (1997), 1998, pp. 99-140; del mateix autor, *Jordi de Déu i l'italianisme en l'escultura del segle XIV*, Tarragona, 2003.

<sup>93</sup> Aquests monuments i d'altres similars són tractats a: PRADALIER-SCHLUMBERGER, M. *Toulouse et le Languedoc...*. Per al darrer, vegeu també: ESPAÑOL, F. «Joan Avesta...».

<sup>94</sup> GARDNER, J. *Op. cit.*, fig. 174.

<sup>95</sup> SCHMIDT, G. *Gotische Bildwerke und ihre Meister*, Viena-Colònia-Weimar, 1992, fig. 161. Per a la qüestió d'Anglaterra, no podem oblidar les interaccions artístiques que connectaven aquest país amb el nord de França, a les quals no seria aliena, malgrat que sembli un contrasentit, la Guerra dels Cent Anys. L'exemple més paradigmàtic és la presència a Londres de Jean de Liège, i possiblement també d'André Beauneveu, per a l'elaboració d'importants monuments funeraris. Per a una visió general de l'escultura anglesa de l'època, vegeu: STONE, L. *Sculpture in Britain: The Middle Ages*, 1972, pp. 177-210.

com un dels sepulcres francesos més rellevants de l'època, pertanyent al duc de Berry, aplica una fórmula molt propera a la d'Oller. Aquesta tomba va ser realitzada per Jean de Cambrai, un escultor gens susceptible de ser encasellat dins del corrent borgonyó, pels volts del primer terç del segle XV<sup>96</sup>.

Amb el sepulcre de Felip I d'Atreuit es duu a terme un pas endavant en la recerca de realisme en la imatge dels difunts, però en realitat no s'aporta cap novetat, sinó que simplement es va una mica més enllà en l'adopció d'un model que ja era vigent. Les robes cauen d'una manera més veraç i natural<sup>97</sup>. Tot i l'escassetat d'exemplars posteriors a aquesta obra emblemàtica, els pocs testimonis que han perviscut demostren que els escultors de l'escola borgonyona seguien aquestes pautes en posteriors sepulcres<sup>98</sup>.

A la Corona d'Aragó, si exceptuem Pere Oller, l'adopció del model nòrdic és excepcional, ja que només el trobem en un cas conegut: el sepulcre de Berenguer de Barutell a la Seu Vella de Lleida, realitzat pel normand Raulí Vautier cap a l'any 1437. En aquest cas, les robes de l'ardiaca, modelades amb un gran dinamisme, cauen ostensiblement als peus del jacent. L'estil del seu artífex és força conservador, sense presentar cap tret que permeti vincular-lo amb l'escultura sluteriana<sup>99</sup>.

La presència d'aquesta particularitat en el sepulcre de Berenguer d'Anglesola obre un important interrogant que afecta les fonts conegudes per Pere Oller. Si ni el seu mestre, Pere Sanglada, que com he intentat demostrar en una altra ocasió està encara força lligat a la tradició trescentista catalana<sup>100</sup>,

<sup>96</sup>No tot el monument es correspon a aquesta data, doncs Jean de Cambrai deixà l'obra incompleta, i no va ser fins a l'any 1453, que Étienne Bobillet i Paul Mosselmann l'acabaren de dur a terme. De totes maneres, la part de la tomba que ens interessa, l'efígie, va ser obra de Jean de Cambrai. Sobre aquest escultor: ERLANDE-BRANDENBURG, A. «Jean de Cambrai sculpteur de Jean de France, duc de Berry». A: *Monuments Piot*, 1980, pp. 143-186.

<sup>97</sup>Les figures actuals han sofert importants restauracions que impedeixen l'estudi directe a partir d'elles, però els dibuixos antics que en mostren la configuració original són prou eloqüents al respecte (MORGANSTERN, A. *Op. cit.*, p. 185).

<sup>98</sup>Els exemples més destacats els trobem en la tomba de Guillaume de Vienne, atribuïda a Hennequin de Prindale, que havia estat un dels més estrets col·laboradors de Sluter; i la tomba de Felip el Bo, obra de l'aragonès Juan de la Huerta (a partir de 1443) i acabada per Antoine Le Moiturier, a partir de 1466 (BEAULIEU, M.; BEYER, V. *Op. cit.*, pp. 182-183, 251).

<sup>99</sup>Vegeu, sobre aquesta obra: FITÉ I LLEVOT, F. «El monument funerari de l'Ardiaca Major de la Seu Vella de Lleida Berenguer Barutell». A: *Acta Mediaevalia*, 22, Homenatge al Dr. Manuel Riu i Riu, vol. 2, 1999-2001, pp. 617-669.

<sup>100</sup>VALERO MOLINA, J. «Pere Sanglada en el context...».

ni altres importants del moment utilitzen aquest recurs de característiques nòrdiques, ¿d'on el va treure Oller? ¿Potser a partir de contactes establerts amb Raulí, l'altre mestre del qual sabem que utilitza la mateixa solució? No és impossible, però les àmplies discrepàncies estilístiques que els separen no semblen abonar aquesta hipòtesi<sup>101</sup>. Per una altra banda, hi ha altres escultors excel·lents de l'època, dels quals no ens ha arribat cap obra de caràcter funerari i, per tant, no sabem quin model haurien pogut emprar. És el cas de Guillem Sagrera, Pere de Santjoan, o dels més enigmàtics Jani lo Normant i els mestres del taller d'Arnau Bargués; aquests darrers, amb tota probabilitat, van coincidir amb Oller durant el període de formació de l'escultor gironí a Barcelona<sup>102</sup>.

De moment no som capaços d'avançar més en aquest punt; per ara només es poden consignar dues característiques del sepulcre que el vinculen amb tendències que pràcticament no són presents a la Catalunya de l'època. Una és la peculiar disposició dels dossers dels plorants, i l'altra el tractament de les robes del jacent. Curiosament les dues ens remetent a l'escultura del nord de França i la zona flamenca, encara que no necessàriament als corrents més innovadors.

A nivell general, existeix una forta coherència i igualtat estilística i qualitativa entre tots els plorants i la imatge jacent, malgrat petites diferències de caràcter tipològic en els primers, que poden respondre a la utilització de models diferents. És perfectament assumible que Pere Oller comptés amb l'ajuda d'algun col·laborador o aprenent, tal com era usual en la pràctica medieval, però en el cas del sepulcre no sembla possible aïllar la intervenció directa del mestre de les aportacions alienes. Cal dir que aquest tipus d'aportació no necessàriament havia de ser extensible a les parts que requerien un menor nivell per part de l'artífex. En funció de diversos factors, alguns d'ells difícils de ponderar per a l'historiador de l'art, com l'habilitat de l'ajudant o la dispo-

<sup>101</sup> Atenent-nos a les dades documentals que coneixem, entre 1410 i 1432 el mestre Raulí està documentat a Perpinyà, amb un petit interval de tres anys en què roman a Girona (1427-1430). No es pot descartar que aquest veïnatge propiciés algun contacte.

<sup>102</sup> Una possibilitat més remota, però no per això menyspreable, s'obre quan considerem les diverses estades que efectuà Carles III el Noble a Barcelona (1406, 1408 i 1410), en alguns casos amb la intenció de dirigir-se després cap a França, i per tant tenint Girona com a possible lloc de pas («Crònica del Racional de la Ciutat de Barcelona (1334-1417)». A: *Documents i Estudis*, II, 1921, pp. 166, 168 i 173). No es pot descartar que entre els acompanyants del monarca hi figurés algun col·laborador de Janin de Lome, o potser ell mateix, i que hagués pogut establir un eventual contacte a Girona amb Oller. Una possibilitat suggestiva, però altament especulativa.

nibilitat del mestre per encarregar-se de l'obra (sovint estaven involucrats en diversos projectes simultanis), el paper del taller podia ser molt limitat o molt extens. En el cas que ens ocupa, és possible que els assistents s'haguessin limitat a les feines menys qualificades, com els elements arquitectònics, o a d'altres de caràcter estrictament decoratiu<sup>103</sup>.

## SOBRE LA POSSIBILITAT D'UNA RELACIÓ PROMOTOR-ARTISTA ENTRE BERENGUER D'ANGLESOLA I PERE OLLER

La vinculació d'Oller amb Berenguer d'Anglesola no s'inicià quan aquest darrer ja havia mort, amb l'encàrrec del sepulcre. Coincidint amb la primera menció coneguda de l'escultor a Girona, el 2 de desembre de 1407, trobem el mestre al servei del cardenal en el que serà la primera obra documentada i conservada d'Oller<sup>104</sup>. L'escultor devia ser molt jove, però de ben segur ja s'havia establert a la ciutat de manera independent. Malgrat que l'obra encarregada a Oller és de caràcter força modest, un escut destinat a la muralla de Bàscara, hi ha una sèrie d'elements en l'encàrrec que són dignes d'esment. En primer lloc, el promotor de l'obra, les armes del qual havien de figurar a l'escut, era el cardenal Berenguer d'Anglesola. Pot ser significatiu que trobem ja treballant Pere Oller per a ell, un any abans de la mort de Berenguer, i dos abans que se li encarregués el sepulcre. ¿Es podria deduir, a partir d'aquestes dades, que existia un vincle promotor-artista ferm entre ambdós, tal com temps després s'esdevindria amb el canonge Bernat Despujol?<sup>105</sup> Tot i ser una possibilitat que no es pot negligir, la proposta d'una relació d'aquest gènere és massa agosarada a partir de només dues dades. Per una altra banda, cal consi-

<sup>103</sup>Normalment s'assumeix que en les obres importants cal cercar, a més de la mà del mestre, la dels gairebé mai documentats ajudants en les parts qualitativament més fluïxes de la peça. Considero aquesta presumpció vàlida per a la majoria de casos, però crec que en alguns és factible atribuir la totalitat del treball esculpit (amb escultura figurativa) al mestre. Un exemple força indicatiu d'aquest punt de vista, al meu entendre, i també proper en cronologia i estil al sepulcre d'Anglesola, seria la tomba del bisbe Escales. Aquesta obra mestra mostra una evident consonància en tots els seus elements, sense que s'hi pugui constatar enlloc cap disminució qualitativa ni discrepància estilística.

<sup>104</sup>ADG, *Manual de Col·lacions de Beneficis*, 1406-1409, f. 55v. Referència publicada a: BOSCH PARER, C.; EGEA CODINA, A. *Op. cit.*, p. 103.

<sup>105</sup>Per a la personalitat de Bernat Despujol des de la seva faceta de promotor: VALERO MOLINA, J. «Bernat Despujol: un destacat benefactor de la Seu de Vic». A: *Lambard*, VIII (1995), 1996, pp. 161-177.

derar la manca de competidors que tenia Oller a Girona, que limitaria el camp de selecció per part dels promotors.

Un segon element que crida l'atenció és la menció del mur com a *muro novo*, indicador inequívoc de l'existència d'uns treballs arquitectònics rellevants, molt recents o encara per acabar<sup>106</sup>. Amb les dades disponibles, resulta absolutament estèril imaginar si la intervenció d'Oller en les obres de Bàscara es limità a aquest escut o va ser més extensa. En qualsevol cas, el document sembla indicar que es tracta d'una actuació més aviat puntual, atès que el fet de ser l'escut tallat i entregat a Girona mateix indica que l'escultor no es trobava *in situ* a les obres.

En el document s'especifiquen diversos punts relatius a l'escut que revesteixen un gran interès. En primer lloc, la ubicació exacta del relleu, «*in muro novo super portale ville de Basquera*», que ens serà de gran ajut a l'hora d'identificar-lo. En segon lloc, la seva conformació, «*uno magno lapide*» tallada «*in petraria gerundensis*», significativa perquè gairebé tota la producció gironina d'Oller que ha perviscut va ser realitzada en alabastre de Segueró. La utilització de la pedra nummulítica es podria entendre a partir de la seva superior resistència a la intempèrie, però no es poden descartar altres possibilitats complementàries. Potser Oller, en el moment de la seva arribada a Girona, mantingué amb el grup dels pedrers una relació més estreta que en una fase més avançada, quan ja hauria assentat i consolidat el seu taller.

Els termes del document són prou explícits com per identificar el relleu pagat a Oller amb el que actualment encara es conserva, precisament sobre una antiga portalada, molt a prop de l'antic palau, ara en un estat d'avançada degradació<sup>107</sup>. Es pot identificar perfectament el contingut de l'escut, amb les armes d'Anglesola, disposat sota un capel cardenalici, tal com es descriu al text<sup>108</sup>. El relleu, rectangular, és emmarcat per una prima orla vegetal tallada

<sup>106</sup> Es té notícia que des de molts anys abans ja es duïen a terme obres en una segona muralla, almenys des de 1344 (BOSCH PARER, C.; EGEA CODINA, A. *Op. cit.*, p. 101).

Segons Pere Freixas, a partir de 1427 es realitzaren reparacions a diversos edificis propietat del bisbat, entre els quals es trobava el palau episcopal de Bàscara (FREIXAS I CAMPS, P. *L'art gòtic a Girona*, Barcelona, 1983, p. 31).

<sup>107</sup> Imatge publicada a: RIERA I PAIRÓ, A. *Op. Cit.*, p. 30; BOSCH PARER, C.; EGEA CODINA, A. *Op. cit.*, p. 104.

<sup>108</sup> Així mateix ho retrobem en la tomba del cardenal, tot i que amb una definició molt superior, i amb una major complexitat del capel.

amb gran delicadesa, tot i que encara no arriba a assolir el virtuosisme que detectarem en obres posteriors.

En unes altres circumstàncies, l'escut no passaria de ser una simple obra menor, mereixedora d'una discreta citació, però en aquest cas concret és digna d'una especial atenció, en esdevenir la primera obra documentada i conservada de Pere Oller.



EL SEPULCRE DE BERENGUER D'ANGLESOLA  
I ELS SEUS REFERENTS EN L'ESCLTURA FUNERÀRIA EUROPEA

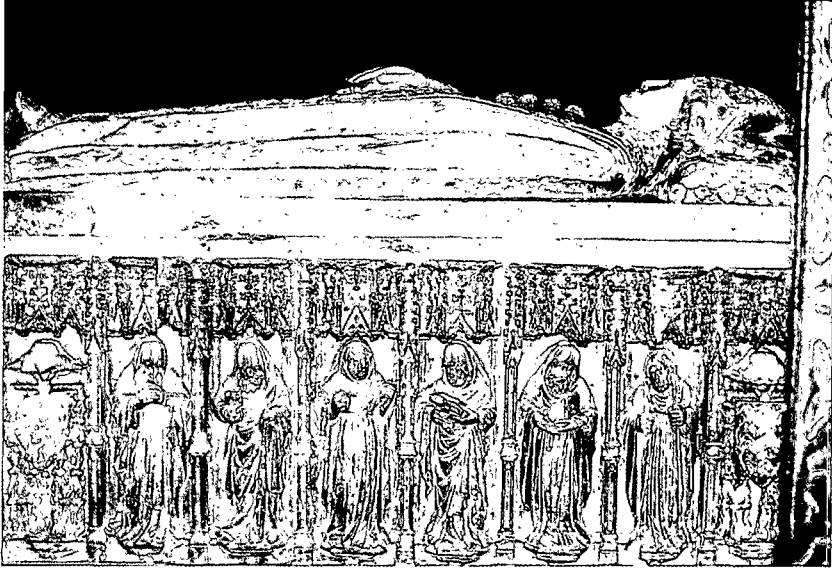


Fig. 1: Sepulchre del cardenal Berenguer d'Anglesola; catedral de Girona.



Fig. 2: Sepulchre del cardenal Berenguer d'Anglesola; detall.



Fig. 3: Plorants 7 a 10.



Fig. 4: Plorants 11 i 12.

EL SEPULCRE DE BERENGUER D'ANGLESOLA  
I ELS SEUS REFERENTS EN L'ESCULTURA FUNERÀRIA EUROPEA



Fig. 5: Sepulchre de Gómez Manrique i la seva esposa, procedent del monestir de Fresdelval; Museu de Burgos.

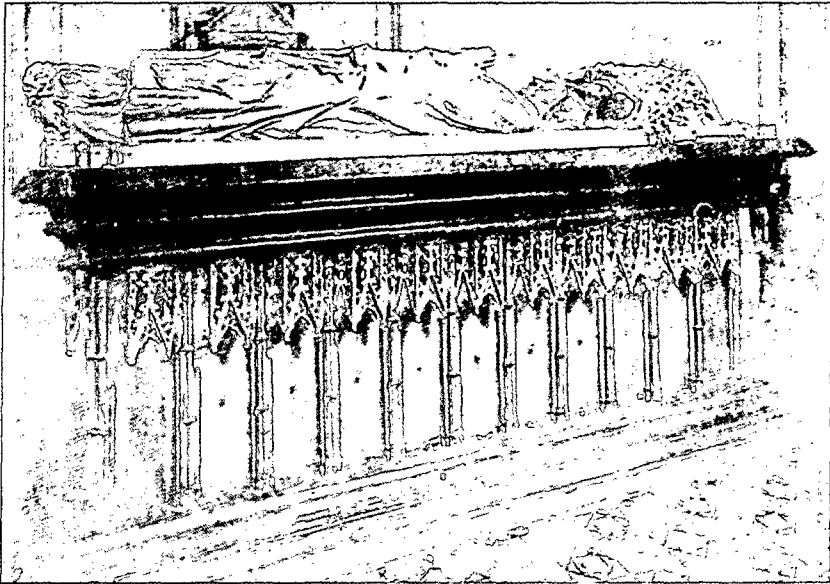


Fig. 6: Tomba de l'arquebisbe Walram von Jülich; catedral de Colònia.

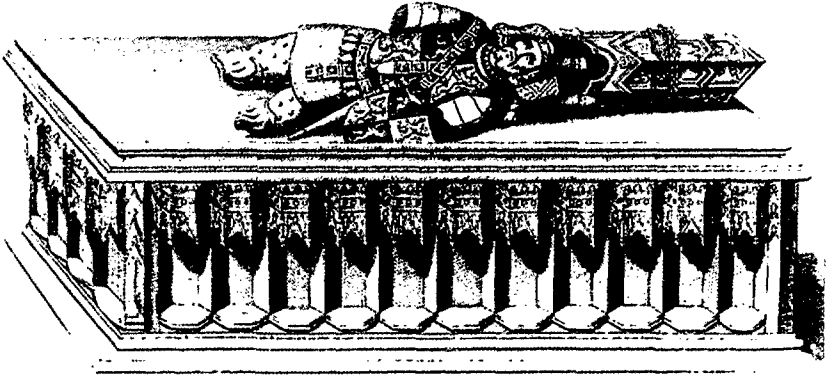


Fig. 7: Tomba de Jean III, duc de Brabant (+1355). Antigament a Nôtre-Dame de Viller.



Fig. 8: Marededéu de Fresdelval.

EL SEPULCRE DE BERENGUER D'ANGLESOLA  
I ELS SEUS REFERENTS EN L'ESCLTURA FUNERÀRIA EUROPEA



Fig. 9. Llosa sepulcral; catedral de Tournai.