

LA MAREDEDÉU DE SEGUERÓ. APUNTS SOBRE UN MODEL DE VERGE SEDENT A L'ENTORN DEL TALLER DE L'ESCUPTOR PERE OLLER

JOAN VALERO MOLINA

D'entre els nombrosos exemplars que coneixem d'escultures marianes d'època gòtica de la Garrotxa, la majoria d'elles datades per la historiografia al segle XIV, fixarem l'atenció en la marededéu de l'església romànica de Santa Maria de Segueró, fins ara mancada d'un estudi monogràfic, tot situant-la en un context artístic determinat que ens permetrà reconsiderar la cronologia reconeguda fins ara (figs. 1 i 2).

L'estàtua a penes ha merescut uns breus esments per part dels autors que han tractat sobre l'església, havent estat reproduïda gràficament en comptades ocasions¹. La imatge sol ser qualificada simplement com una obra d'alabastre policromat del segle XIV, sense cap altra informació que enriqueixi aquesta aportació, i també sense arguments que justifiquin la cronologia proposada². Només podem destacar el paral·lelisme que estableix Ramon Grabolosa amb la Mare de Déu del Mont.

La Verge està asseguda en una senzilla trona, sostenint amb el seu braç esquerre l'infant, el qual, també assegut amb les cames creuades, no acaba de recolzar-se del tot sobre la cama de la Verge, donant la impressió

¹ MONSALVATJE, F. *Nomenclator histórico de las iglesias parroquiales y rurales, santuarios y capillas de la provincia de Gerona*, l Olot, 1908, pàg. 234; NOGUERA I MASSA, A. *Les marededéus romàniques de les terres gironines*, Barcelona, 1977, pàg. 276; FAURÓ MAÑA, M.; MINOBIS BECH, P. i B.; SUREDA JUBANY, M.; TREMOLEDA TRILLA, J., *Del Mont al Fluvià*, Girona 2005, pàg. 133. Recentment, l'estàtua ha format part d'una exposició al Museu d'Art de Girona, essent incorporada en el catàleg, però sense que anés acompanyada de cap estudi específic (*Art sacre gironí d'ahir i d'avui*, Girona, 2001, pàg. 68).

² MONSALVATJE, F. *Op. cit.* pàg. 274-278; GRABOLOSÀ, R. *Besalú, un país aspre i antic*, Barcelona, 1973, pàg. 112; SALA I CANADELL, R.; PUIGDEVALL I DIUMÉ, N. *El romànic de l'Alta Garrotxa*, Girona, 1977, pàg. 54; MURLÀ I GIRALT, J. *Guia del Romànic de la Garrotxa*, Olot, 1983, pàg. 218; RAMOS, M. L. «Santa Maria de Segueró», VIGUÉ, J. dir. *Catalunya Romànica, IV. La Garrotxa*, Barcelona, 1990, pàg. 243.



Fig. 1. Marededéu:
Santa Maria de
Segueró.



Fig. 2. Marededéu:
Santa Maria de
Segueró.

d'estar lleugerament suspès a l'aire³. Jesús agafa un llibre amb una mà, i fa el signe de benedicció amb l'altra. Vesteix una túnica llarga i cenyida, que es doblega en el coll. Ambdós llueixen un mateix model de corona, rematada per uns elements vegetals consistents en tres fulles arrodonides. La Verge va abillada amb una túnica també cenyida, llisa en el pit, que cau en direcció al ventre en plecs acanalats, rectilinis i molt separats entre sí. La falda és coberta pel mantell blau, que s'obre gràcies a la posició de la mà esquerra, la qual ha perdut l'atribut. Els genolls estan força marcats, i propicien la caiguda dels plecs interiors amb una certa profunditat.

La Verge té actualment el cap una mica cot, fet que en principi podria ser indicatiu d'una ubicació original en una zona elevada. Però cal tenir present que la imatge patí els efectes de la Guerra Civil, i hagué de ser restaurada. Els resultats de la restauració es poden verificar a partir de l'acarament d'una fotografia anterior (com la publicada per Antoni Noguera, per exemple) amb les actuals. I fruit d'aquesta comparació constatem com els canvis soferts han estat relativament modestos, afectant especialment al cap de l'infant i altres detalls menors. En el cas del cap, les diferències són suficients per concebre una total substitució: no només per l'orientació, que antigament apuntava lleugerament cap a un punt més alt mentre que actualment mira cap avall, sinó per altres detalls, com el canvi radical de pentinat -que passa d'estar organitzat en petits rínxols independents a ser llis- o l'afegit de la corona –a imatge de la que porta la mare-. En relació a altres aspectes més concrets, la fotografia antiga no permet establir comparacions fiables, tot i que sembla endevinar-se un nas més sortit del que avui llueix. Quant al cap de la Verge, tot i que en la zona del coll i del pit es detecta alguna ferida en l'alabastre, probable indicatiu d'una fractura, no s'aprecien diferències entre la fotografia anterior a la Guerra i les modernes –amb les precaucions que imposa la comparació a partir d'una antiga fotografia amb un grau de definició no prou satisfactori-, i sembla que s'hauria aprofitat el cap original. Hi ha encara tres punts més que mereixen ser esmentats: en primer lloc, la mà dreta de l'infant que fa el

³ Durant un temps, mentre es realitzaven certes reformes a l'interior del temple, l'estàtua va ser temporalment custodiada a la rectoria, moment en què foren preses les fotografies que il·lustren aquest estudi. Vull agrair al matrimoni resident a la rectoria la seva paciència i atenció desinteressada, per facilitar-me en tot moment l'accés a la imatge, així com la possibilitat d'estudiar-la detingudament.

gest d'impartir la benedicció. Sembla la mateixa que l'antiga, però en una posició lleugerament inclinada, i per tant, possiblement restituïda. En segon lloc, és patent un canvi d'atribut a la mà esquerra, la qual ha estat totalment modificada: mentre que antigament hi portava una bola, amb els dits corbats que adoptaven la forma de la part inferior de l'orbe, ara sosté un llibre, amb la mà completament recta. En aquest cas, les cicatrius semblen indicar que les alteracions s'han cenyit estrictament a la mà i l'objecte. Finalment, en tercer lloc, s'aprecia un clar tall a l'índex de la mà dreta de la Verge, una mà que avui no sosté res, tot i que per la seva posició és evident que havia agafat algun objecte prim i vertical. En la fotografia antiga s'aprecien restes d'aquest atribut, que podria haver estat una vara o una tija amb flors.

Un altre element a considerar és la policromia de la imatge. La túnica de l'infant és d'un color groguenc, mentre que la de la Verge és d'un castany clar. El mantell és blau fosc en el seu interior, i blau cel per fora. A la vora de l'escot hi trobem un interessant element decoratiu que es repeteix en tota la franja. L'estàtua ha estat objecte d'un repintat relativament recent, sens dubte posterior a la restauració, doncs en la fotografia antiga veiem com tots els induments contenen una repetitiva decoració consistent en unes fulles de roure o alzina, el que ens fa pensar que tampoc es tractaria de la policromia original. No és possible, però, precisar si la franja de l'escot presentava els mateixos motius actuals o no. Respecte a l'efecte que avui ofereix l'estàtua pintada, cal remarcar que s'han exagerat notablement els trets dels rostres, especialment el de la Verge: els ulls i els llavis, potser excessivament ressaltats, poden alterar la nostra percepció artística de la peça, tan acostumats com estem a analitzar les obres mancadades de les capes pictòriques originals.

Però amb una primera mirada ja ens podem adonar que l'estàtua pertany a una època posterior a la que se li havia imputat fins ara. És possible que a l'hora de situar-la en el segle XIV hagués pesat el coneixement de la sòlida tradició trescentista de l'explotació de les pedreres d'alabastre de la zona⁴, així com la tipologia de Verge sedent, estesa a la regió durant aques-

⁴ La intensa explotació de les pedreres de Segueró i Beuda, que proporcionaven un material de gran qualitat, s'inicià, pel que sabem, a l'època de l'escultor Joan de Tournai (a partir de la tercera dècada del segle XIV), i fou continuada amb constància per Aloi de Montbrai, Jaume Cascalls, entre d'altres, i ja en el segle XV, per Pere Oller i Pere Joan. En alguns casos, existeix una molt con-

ta època⁵. Ara bé, les formes arrodonides dels rostres i la rica profusió de plecs ondulats són dues característiques que emplacen la imatge en ple gòtic internacional, i si afinem més les observacions constatarem l'existència de suficients elements per considerar-la dins de l'òrbita estilística de l'escultor gironí Pere Oller. I el punt de referència ineludible serà una peça ben documentada, la gran marededéu del retaule major de la catedral de Vic (fig. 3)⁶. Oller realitzà aquesta magna obra entre 1420 i 1428, tot i que algunes dades que veurem més endavant semblen suggerir que la marededéu que la regeix va ser acabada durant l'etapa final de la construcció del retaule. La confrontació entre les verges de Vic i de Segueró, de tipus i mides similars, permet constatar extraordinàries analogies, si bé el nivell assolit per la segona imatge, malgrat la seva indubtable categoria, no arriba al de la primera.

Com a diferències més significatives citarem la simplificació en la tipologia de la corona (tant a Vic com a Segueró aquest atribut és absent en l'infant), el canvi de l'ocell per la bola, els cabells de la Verge, recollits a Segueró, mentre que a Vic cauen per sobre del pit, i l'absència del ric fermall de Vic. També cal esmentar la pèrdua de l'atribut de la mà dreta de la Verge, però per la posició d'aquesta és possible que fos comú a l'estàtua vigatana⁷. Quant a l'aparentment superior finor del rostre de la imatge de Vic, s'ha de valorar el fet que la intensa policromia de l'estàtua garrotxina ens pot fer-ne modificar notablement la percepció visual⁸.

siderable distància geogràfica entre el lloc d'extracció i el destí final del material. Sobre les circumstàncies que afecten aquesta explotació, tot considerant les altres pedreres importants de Catalunya, vegeu: ESPAÑOL BERTRAN, F. «Joan de Tournai, un artista empresari del primer gòtic català», *Girona a l'abast*, VI, Girona, 1996, pàg. 179 i 184; de la mateixa autora: *El Gòtic Català*, Manresa, 2002, pàg. 95 i ss.

⁵ Es poden citar, com a exemples més destacables, la marededéu del Mont i la de Beget. Són reproduïdes a: CONSTANS, L. G. *Girona. Bisbat Marià. Història, art, pietat, folklore*, Barcelona, 1954, pàg. 116; *Art sacre...*, pàg. 65, respectivament.

⁶ Sobre aquest retaule, i sobre Pere Oller en general: VALERO MOLINA, J. *Pere Oller, escultor*. Tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 2004.

⁷ El retaule de la catedral vigatana també ha estat objecte de restauracions. En una d'elles se substituï la vara per un element floral.

⁸ L'efecte emmascarador de la policromia en una escultura gòtica queda perfectament demostrat a partir de la comparació de dues reproduccions de la imatge de santa Anna atribuïda a Jordi de Déu que es conserva al Museu Episcopal de Vic (vegeu-les a: BESERAN I RAMON, P. *Jordi de Déu i l'italianisme en l'escultura catalana del segle XIV*, Tarragona, 2003, figs. 79 i 80).

Són diverses les diferències esmentades, però guanyen en quantitat i pes específic les similituds. L'antic cap de l'infant de Segueró és gairebé idèntic al de Vic, tant pel tipus de rinxolat dels cabells, com per la forma de la cara, la lleu barbata que marca una notable papada, i, amb més reserves, potser també per les orelles. La idèntica posició i mateix gest del nen, amb el mateix tipus de túnica, semblen ser una constant que també es repeteix en altres figures marianes sorgides del taller de Pere Oller⁹. Només l'absència d'algun element que la cenneixi a la cintura el diferencia dels altres exemples. El rebrec del coll, un manierisme al qual l'escultor es manifesta molt afecte en múltiples imatges del retaule –entre elles, el mateix nen Jesús del grup central-, és un altre detall que apunta cap a l'autoria proposada. També es pot constatar com en les dues estàtues sedents els peus de l'infant han estat resoltos d'una manera força curiosa, amb uns dits que no es troben al nivell de la planta, sinó sortint d'una certa massa de carn. Les seves mans són igualment rodanxones, amb els dits curts i gruixuts. La posició de la Verge, així com la disposició dels plecs del seu vestit, també resulta pràcticament idèntica a la del retaule vigatà, repetint alguns detalls aparentment tan insignificants com pot ser el rebrec diagonal al centre de la porció de mantell doblegat sobre les seves espatlles. El nivell de resolució també és parell, encara que existeix una certa superioritat de la imatge vigatana, però la tècnica aplicada és la mateixa, i el resultat aconseguit en la marededéu de Segueró indica un nivell de qualitat molt elevat.

Quant a la tècnica que acabo d'esmentar, és necessari referir-se a un procediment particular que gairebé esdevé un traç personal del mestre: la manera de definir els plecs dels vestits a la zona de les espatlles i la part superior dels braços. Seguint una pràctica relativament estesa en l'escultura catalana de la segona meitat del segle XIV, però que pràcticament desapareix a principis del XV, aquestes zones han estat buidades amb una suau depressió en forma de llengua, de contorns arrodonits. Pere Beseran ho defineix gràficament, referint-se a Jordi de Déu, com “una curiosa manera d'excavar la matèria pètria, com si en lloc de tal fos de la consistència del flam, i l'eina emprada, una cullera”¹⁰. Aquesta tècnica hauria desaparegut amb l'arribada del gòtic internacional, si no fos perquè uns

⁹ Per a aquestes obres: VALERO MOLINA, J. *Pere Oller...*

¹⁰ BESERAN I RAMON, P. *Jordi de Déu...*, pàg. 107.



Fig. 3. Marededéu:
Retaule major de la
catedral de Vic.

pocs mestres encara la seguiren aplicant: Antoni Canet, el mestre del palau del rei Martí a Poblet (Francesc Salau?) i el mateix Pere Oller. La seva raresa, doncs, esdevé un element a tenir molt en compte a l'hora de situar determinades obres sota l'òrbita d'aquests escultors.

Totes les concomitàncies assenyalades fan força plausible l'atribució directa de la imatge de Segueró a Pere Oller, tot i que serà necessari realitzar algunes puntualitzacions. Si el nivell de factura és, en general, òptim, és cert que existeixen alguns detalls que denoten un major grau de simplificació de la imatge garrotxina: per exemple, en la corona i en la definició dels cabells de la Verge. Però això és perfectament explicable si tenim en compte la gran diferència contextual que separa la marededéu de Segueró de la de Vic, aquesta darrera destinada a un emplaçament de major importància, i a on, per conseqüent, a Pere Oller li interessava esmerçar-s'hi més per demostrar la seva categoria professional.

Un altre element significatiu que sustenta l'atribució a Oller de la marededéu de Segueró és precisament la seva localització geogràfica, en trobar-se precisament en un terme que Oller deuria freqüentar i conèixer perfectament, atès que d'allí procedia l'alabastre que utilitzava per a les seves obres (com, sense anar més lluny, és el cas del mateix retaule de Vic). Hi ha un altre detall, aparentment diferencial, però que en realitat no és tal, ja que és causat per la perspectiva oferta per la majoria de fotografies. Hom té la impressió que el rostre de la Verge és arrodonit, contràriament a la tendència general en Oller de presentar les cares femenines ovalades. En realitat, es tracta d'un efecte òptic produït pel lleu acotament del cap: la fotografia de perfil demostra que la forma és la usual en Oller, amb l'habitual nas llarg i rectilini, i també incorporant una lleu cavitat sota el llavi inferior¹¹.

La manca de documentació coneguda referent a la imatge de Segueró ens impedeix establir una datació cronològica fiable, però es poden proposar dues possibles lectures: per un costat, les inequívokes referències establertes podrien indicar una dependència envers la Verge del retaule de Vic. Cal mirar, doncs, de cercar una màxima precisió cronològica possible per a aquesta imatge: en aquest punt és de gran ajut una dada ja publicada per Gudiol: el 21 de juliol de 1426 el mestre major de la seu, Antoni Valls, rebia un pagament per «*Ill dies que obra per posar la ymage de sta M i fer la bastida*»; un obrer anomenat Francesc Serrat l'ajudarà a pujar la imatge¹². En el supòsit que la Verge de Vic hagués servit com a model, la de Segueró hauria de ser, doncs, posterior a 1426. Per una altra banda, també és possible que en sigui anterior, i que ambdues imatges responguin a un model comú que desconexem, o bé que la Verge de Vic sigui el resultat del següent pas en l'evolució de la plasmació d'un model marià determinat. En aquest cas, la imatge de Segueró es podria datar entre els darrers

¹¹ Aquest petit clot de la barbata és habitual dins del corpus de l'artista. Es pot apreciar perfectament, per exemple, en l'Àngel de l'Anunciació del retaule, il·lustrat a: ESPAÑOL I BERTRAN, F. *El Gòtic Català...*, pàg. 311.

¹² GUDIOL I CUNILL, J. «El retaule de la catedral de Vic», *Pàgina Artística de la Veü*, 468 i 497 (1919); Arxiu Capitular de Vic (ACV), *Llibre d'Obra*, 1426-1433, f. 51. El "Llibre d'Obra" d'aquest any conté diverses anotacions relacionades amb la col·locació del retaule, però aquest no es pot donar per finalitzat fins l'any 1428, quan Oller i el canonge Bernat Despujol cancel·len el contracte (VALERO MOLINA, J. *Pere Oller...*, II, pàg. 746-747).

anys del període gironí d'Oller (primers anys del segle xv-1420) i els primers del vigatà (1420-c.1433); esdevindria un pas previ, amb algunes vacil·lacions tècniques i formals, cap a una culminació que es fa patent en el retaule de Vic.

I en relació al problema dels models, tan lligat a les consideracions de caràcter cronològic, no podem deixar de banda l'elevada probabilitat que el retaule que Oller esculpí per al convent del Carme de Girona estigués presidit per una imatge mariana¹³. Enquadrant la marededéu en el període gironí, i tenint en compte el seu format i mides, cal pensar en aquesta hipotètica (però molt probable) estàtua mariana que hauria regit el retaule major del Carme a Girona, o fins i tot en la Verge del retaule major del convent també gironí de la Mercè¹⁴: una d'aquestes estàtues podria haver perviscut si, tal com s'esdevingué en el passat amb altres peces artístiques¹⁵, hagués estat traslladada a un centre secundari com Segueró... Tot i que aquest és un exercici ja excessivament especulatiu.

En tot cas, constatem el recurs d'Oller a un mateix model, que ens permetrà aixecar ponts envers altres imatges de marededéus sedents que poden esdevenir un reflex, més o menys llunyà, del patró que hem de suposar prestigiós de la catedral de Vic. Aixímateix, és possible seguir els camins, algun dels quals ja començat a explorar, que ens condueixin cap a models anteriors, ja sigui dins del mateix camp de l'escultura com fins i tot del de la pintura de finals del segle XIV.

¹³ El 22 d'abril de 1417, Oller cobrava una època pel retaule de l'altar de Santa Maria, contractat, segons el document, dos anys abans (FREIXAS I CAMPS, P. *L'art gòtic a Girona*, Barcelona, 1983, pàg. 121).

¹⁴ Coetàniament al retaule del Carme, i gràcies a una donació testamentària, sabem que s'està realitzant el retaule major del convent de la Mercè (VALERO MOLINA, J. *Pere Oller...*, 1, pàg. 277). Els interrogants oberts a l'entorn d'aquesta obra són de moment massa grans, doncs ignorem si el retaule era pintat o esculpit, així com el nom de l'artífex que el dugué a terme. En tot cas, i gràcies al testimoni de Roig i Jalpí, que el veié en directe, tenim notícia que estava regit per una "*Santa Imagen de Nuestra Señora, que es su titular, de entero relieve, con el Niño en los brazos*" (ROIG I JALPÍ, J. G. *Resumen historial de las grandezas y antigüedades de Gerona*, Barcelona, 1678, pàg. 367).

¹⁵ Pensem, per exemple, en el retaule de Vilobí d'Onyar, l'origen real del qual s'ha demostrat que havia estat la catedral de Girona (ESPAÑOL I BERTRAN, F. «El retaule gòtic de Vilobí d'Onyar, originari de la catedral de Girona», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XXXII, 1992-1993, pàg. 35-43).

LA MAREDEDÉU DEL RETAULE MAJOR DE LA CATEDRAL DE VIC.
REFERENTS I DERIVACIONS

Presidint, juntament amb la majestàtica figura de sant Pere, el retaule major de la catedral de Vic, avui situat a la girola de la basílica, la Verge es mostra com una versió més refinada, més ben acabada i reeixida, de la imatge que hem analitzat en el precedent apartat. Ja he indicat anteriorment les més que notables analogies formals i estilístiques que uneixen la marededéu de Vic amb la de Segueró, de manera que seria sobre una descripció detallada de la primera. En tot cas, destacarem els trets que més la singularitzen, tots ells en benefici d'un major detallisme i virtuosisme.

La trona, per exemple, és més complexa que a Segueró, presentant una decoració de caràcter arquitectònic consistent en diverses traceries cegues. Com ja he comentat, canvia l'atribut que sosté l'infant amb la mà esquerra, en aquest cas, un ocell que li pica la mà. La corona de la Verge, que no sembla formar part del mateix bloc d'alabastre malgrat que per la seva tipologia s'adequa perfectament a la imatge, és molt delicada. Consisteix en una base amb una sanefa de pedreria simulada, i la part superior culminada per les fulles arrissades tan comunes en la decoració arquitectònica de l'època, alternant-se una de baixa amb una altra més ampla i alta. A la mà dreta, segons es veu a les fotografies antigues, agafa una vara que per algun motiu que desconeixem desaparegué¹⁶, i que més endavant ha estat substituïda per un ram floral.

Els cabells de la Verge cauen, a cada costat, en un delicat ble que es bifurca a meitat del pit. Enmig d'aquest, una flor tallada amb gran precisió sembla recordar una primigènia funció de fermall, en aquest cas de caràcter merament decoratiu, perquè no tanca cap peça de roba.

La llarga i ondulant cabellera que cau per davant de les espatlles és una particularitat que ja es comença a trobar, tot i que de manera més esquemàtica, en les santes de la trona de la catedral de Barcelona, realitzada pel mestre que va iniciar Oller en l'escultura, Pere Sanglada, així com

¹⁶ La veiem a les fotografies de: DURAN I SANPERE, A. *Els Retauls de pedra*, II, Barcelona, 1934, però ja no és present a la reproducció gràfica inclosa a: JUNYENT, E. «El Retablo mayor de la catedral de Vich», *Ausa*, III, 1958-1960, pàg. 294-309.

en algunes imatges femenines de les misericòrdies barcelonines¹⁷. L'origen cal buscar-lo, molt probablement, en l'entorn de l'escultor francès André Beauneveu¹⁸. La paradigmàtica santa Caterina de Courtrai, atribuïda a aquest gran mestre originari de Valenciennes, i realitzada cap a l'any 1374, podria haver estat una de les primeres imatges que desenvolupà les possibilitats plàstiques que oferiria la col·locació dels flocs ondulants de cabells damunt del pit¹⁹. Altres obres, la majoria de les quals, vinculades amb més o menys proximitat a Beauneveu o al seu cercle, recorren a aquest mateix tret²⁰. Però és la Verge de La Cour-Dieu la que millor s'ajusta al model adoptat per Oller a Vic, doncs coincideix en els dos ondulats blens que cauen a cada costat del pit²¹. La notable proximitat en la definició del rostre, però, es deuria a una convergència més pròpia del moment artístic que no pas a una imitació directa.

Crida poderosament l'atenció la tipologia que presenta el gran dossier que resguarda la imatge mariana de Vic: amb un traçat poligonal, com sol ser habitual en aquest tipus d'elements arquitectònics, i rematat per un gran pinacle, observem com a l'arrencada de cada un dels arcs hi figura una

¹⁷ Per exemple, la que es publica a: TERÉS I TOMÀS, M. R. *Pere ça Anglada. Introducció de l'estil internacional en l'escultura catalana*, Barcelona, 1987, pàg. 30.

¹⁸ Si bé és cert que en algunes escultures trescentistes, com en certes obres atribuïdes a Guillem Seguer (ESPAÑOL, F. *Guillem Seguer de Montblanc. Un mestre trescentista escultor, pintor i arquitecte*, Montblanc, 1994, pàg. 97, figs. 39 i 40) i al cercle de Bartomeu de Robió (figura central del retaule de Santa Llúcia, reproduïda a: DURAN I SANPERE, A.; AINAUD DE LASARTE, J. *Escultura gòtica*, («Ars Hispaniae», VIII) Madrid, 1956, pàg. 221, fig. 209; ESPAÑOL BERTRAN, F. *El escultor Bartomeu de Robió y Lleida. Ecos de la plástica toscana en Catalunya*, Lleida, 1995, pàg. 77 i ss.) s'aplica una solució similar, cal puntualitzar que aquesta respon a una concepció molt diferent, absolutament allunyada a la que aquí es presenta.

¹⁹ *Les Fastes du Gothique*, París, 1981, pàg. 132.

²⁰ Podem citar com a mostres significants una marededéu de Bruges (*Die Parler und der schöne Stil, 1350-1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern*, I, Colònia, 1978, pàg. 83), i la de Monceaux-le-Comte (*Les Fastes du Gothique*, pàg. 141).

És significatiu que aquesta característica també sigui present en l'obra de Peter Parler, a qui Schmidt considera deutor, en part, de l'art occidental (SCHMIDT, G. «Peter und Heinrich IV. Parler», *Gotische Bildwerke und ihre Meister*, Viena-Colònia-Weimar, pàg. 175-228). Plausiblement els Parler haurien actuat com a via per vehicular aquesta novetat en l'escultura posterior de l'Europa central i de l'est, que es veuria reflectida en obres com la *Schöne Madonna* de Gdansk (*Die Parler. Resultatband zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Kunsthalle Köln*, Colònia, 1980, fig. 178).

²¹ *Die Parler und der schöne Stil...*, I, pàg. 53.

petita mènsula ocupada per un àngel de mig cos. El referent d'aquesta organització ha de ser la trona de la catedral de Barcelona, acabada per Pere Sanglada cap a 1403. Sens dubte, Oller hauria conegut aquesta obra i l'hauria tingut present com a model, doncs fins i tot coincideixen els gestos dels àngels, amb els braços encreuats sobre el pit²².

La magnitud artística del retaule i el seu privilegiat emplaçament, el convertiren sens dubte en una referència per a la posteritat més immediata, especialment les dues figures titulars, que esdevingueren models per als artífexs locals. Aquesta consideració que aquí desenvolupem respecte a la imatge de la Verge també cal aplicar-la a la de sant Pere: trobem dues estàtues que semblen seguir-ne el model amb desigual fortuna. Una és una modesta figura que es custodia al Museu Episcopal de Vic, de pedra de Sant Bartomeu del Grau, segons Josep Bracons, que reproduïx els principals trets del titular del retaule vigatà: la benedicció amb la mà dreta, la gran clau (de dimensions exagerades) a l'esquerra, la tipologia física i la vestimenta²³. L'única diferència significativa rau en la tiara, que en aquest cas és cònica, segons la tradició trescentista: Bracons data l'escultura durant la segona meitat del segle XIV, però també podria ser una pobra imitació del sant Pere del retaule, i per tant amb una cronologia posterior, ja ben entrat el segle XV. L'altra és una estàtua, pel que sembla desapareguda, que es trobava en una fornícula d'un carrer vigatà, coneguda per una fotografia antiga. Aquesta és molt més propera estilísticament al presumible model de la catedral, per bé que canvia la gran clau per la molt menys habitual creu de tres braços²⁴.

²² Reproduccions contingudes a: TERÉS I TOMÀS, M. R. *Pere çà Anglada...*, pàg. 57 i la fotografia de la portada.

Certes dades documentals permeten suggerir un lleuger avançament, en relació al que fins ara se suposava, per a l'obra de la trona, que deuria ser estrictament coetània als treballs del cadirat del cor (1394-1399) i que, per tant, Oller, que formava part del taller que l'elaborava amb la condició d'aprenent, veuria directament (RUIZ I QUESADA, F. «Els primers contactes artístics de Lluís Borrassà amb la catedral de Barcelona», *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, XV, 2001, pàg. 297-313; VALERO MOLINA, J. «Pere Sanglada en el context de l'escultura internacional catalana i europea», *Locus Amoenus*, 6, 2002-2003, pàg. 41-55).

²³ BRACONS I CLAPÉS, J. *Catàleg de l'escultura gòtica del Museu Episcopal de Vic*, Vic, 1983, pàg. 65.

²⁴ La imatge és estudiada a: VALERO MOLINA, J. *Pere Oller...*, II, pàg. 608-610.

Pel que fa a la Verge, possiblement el reflex més clar es materialitza en la marededéu alabastrina de l'església parroquial de Sant Cristòfol de Tavertet (fig. 4). Aquesta imatge havia passat desapercebuda per a la historiografia fins que fou mencionada per Josep Bracons en l'estudi previ al catàleg d'escultura medieval del Museu Episcopal de Vic²⁵. Bracons inclou la Verge dins d'un grup de tres peces marianes les quals, segons el seu criteri, delaten una influència remota de l'estil de Pere Oller. Completarien aquest grup les marededéus de Saderra i de Vallclara.

La marededéu de Tavertet porta una corona floronada, mentre els cabells li cauen per sobre de les espatlles. Amb la mà dreta sosté un massís pom de flors, mentre que l'infant, assegut sobre la mà esquerra, agafa un ocell. La policromia del conjunt, quelcom maldestra en els rostres, sembla moderna, ressaltant únicament amb un to daurat els cabells, celles, ulls i dibuixos dels vestits, amb vermell els llavis de la Verge, i amb negre les sabates i el revers de la túnica.

Malgrat que una primera impressió ho pugui contradir, l'escultura de Tavertet presenta molts punts de contacte amb l'obra de Pere Oller, i els patrons més clars els trobarem en les dues Verges sedents i exemptes que hem analitzat, la de Segueró i la de Vic. Qui sap si a causa d'una disposició contractual proposada pel promotor, sembla clar que la segona hauria estat el model en què es basà l'artífex de la imatge de Tavertet. I en aquest



Fig. 4. Marededéu: església parroquial de Tavertet.

²⁵ BRACONS I CLAPÉS, J., *Op. cit.* pàg. 50.

sentit, cal insistir en la importància que hauria assolit la titular del retaule com a referent, en aquest cas amb un abast comarcal. La disposició dels vestits de la Verge i de l'infant, els cabells llargs caient per sobre del pit, els plecs verticals de la túnica a partir de la cintura, i els plecs provocats pel mantell a les cames demostren que l'autor de la marededéu de Tavertet tenia ben present la imatge de Vic.

No obstant és evident que existeix una notable diferència en la factura d'ambdues. L'estàtua de Tavertet és molt més senzilla, i en ella s'hi han eliminat els elements tècnicament més complicats, per arribar a una solució més simplificada. A més, en tots els nivells es constata una qualitat ostensiblement inferior: en la major amplitud dels rostres a Tavertet, molt menys fins i delicats que a Vic, en l'aplicació que podríem qualificar com a formulària (però no per això menys significativa) del detall dels manyocs de cabells, i en una major simetria i simplicitat en els plecs de la falda de la Verge. Tot això palesa una considerable distància respecte a Oller, suficient per descartar la mà del mestre, i qui sap si també la del seu taller. Per tant, crec que la imatge de Tavertet es pot atribuir a algun artífex local (vigatà), sens dubte amb un coneixement directe de la gran marededéu central del retaule de la seu. No es pot descartar que l'anònim autor hagués mantingut algun contacte amb Oller, potser col·laborant en el seu taller a Vic, durant la dècada dels 20 o inicis dels 30.

Tenint en compte aquestes consideracions, es pot proposar una datació a l'entorn de la dècada dels 30 o els primers anys de la següent, sempre prenent la ja citada data de 1426 com a *terminus post quem*. És, evidentment, una aproximació basada estrictament en criteris estilístics i compositius, doncs ens manca el suport documental. De totes maneres, potser es pot indagar sobre l'hipotètic donant a partir de dades indirectes, com les que ofereixen les Visites Pastorals: el 1442, se cita un altar dedicat a Santa Maria, el beneficiari de la qual és Guillem de Malla²⁶. Cal tenir en compte que, en aquesta època, el senyoriu del terme de Tavertet pertanyia a la mateixa família: el 1428 n'era senyor Ponç de Malla²⁷. No seria descabellat, doncs, cercar en el sí d'aquest llinatge el personatge que hauria pogut costejar l'obra.

²⁶ ACV, *Visita pastoral, 1442*, f. 27v.

²⁷ CATALÀ I ROCA, P.; PLADEVALL I FONT, A. «Castell -o casal- de Tavertet», *Els castells catalans*, IV, Barcelona, 1973, pàg. 996.

La gran afinitat constatable en la marededéu de Tavertet respecte a l'obra de Pere Oller no té correspondència amb les altres dues imatges que Josep Bracons incloïa dins d'un mateix grup, i que atribuïa a una sola mà. Aquest autor proposa una certa seqüència cronològica que partiria d'una obra més primerenca, la Verge de Saderra²⁸. Crec que estilísticament no existeix cap tipus de relació entre les tres imatges; la marededéu de Saderra, també de factura discreta, pertany a una concepció formal molt allunyada a la de Tavertet, concepció de la que en trobem un bon exemple en una altra estàtua mariana que havia estat, fins al 1936, a l'ermita de Pedra, a Àger²⁹. En la meua opinió, l'absència de qualsevol traça del gòtic internacional permet situar l'estàtua de Saderra cap a la segona meitat del segle XIV. Per la seva banda, la marededéu de Vallclara, que atresora una qualitat molt superior, podria adequar-se plenament a la cronologia de la verge de Tavertet, però les diferències tècniques i iconogràfiques que les separen són massa àmplies per considerar-les d'una mateixa mà³⁰. L'autor de la marededéu de Vallclara respon a uns esquemes més tradicionals que els d'Oller, tal com queda reflectit clarament en la disposició del vestit, amb una estricta contraposició entre els plecs horitzontals de la capa i els verticals de la túnica. Per una altra banda, és de destacar l'evident desproporció que guarda la Verge amb un infant extraordinàriament petit. També existeixen notables diferències en la tipologia dels rostres, i en la definició dels cabells de l'infant, que separen aquesta imatge tant de l'estètica d'Oller i del seu taller com de l'autor de la marededéu de Tavertet.

En canvi, si es pot aproximar a aquesta darrera imatge una estàtua mariana també en alabastre, desapareguda des de 1936, que havia estat a la capella del Prat, prop de Sant Joan de les Abadesses³¹. No es pot dur a terme una comparació tipològica estricta, doncs aquesta Verge és representada dempeus, però les coincidències estilístiques permeten fins i tot suggerir una mateixa autoria: els rostres amples amb les mateixes faccions, els cabells tant de la mare com de l'infant, el tipus de corona, l'atribut flo-

²⁸ Reproduïda a: BRACONS I CLAPÉS, J. *Op. cit.*, pàg. 53.

²⁹ Sobre aquesta imatge: BELLMUNT I FIGUERAS, J. *Devocions marianes populars. La Noguera*, Lleida, 2000, pàg. 227-238. Actualment s'ha col·locat una reproducció força fidel al model original.

³⁰ La marededéu de Vallclara és reproduïda a: BRACONS I CLAPÉS, J. *Op. cit.*, pàg. 87.

³¹ Reproduïda a: JUNYENT, E. *El Monestir de Sant Joan de les Abadesses*, Barcelona, 1976, pàg. 129.



Fig. 5. Marededéu: ermita de Bruguers.

ral i la indumentària i la posició de les cames de Jesús sostenen aquesta proposta.

Més vinculada al taller de Pere Oller, però en tot cas producte d'una mà secundària i potser perifèrica al mestre, és la marededéu de Bruguers (fig. 5)³². De mides modestes, manté certes similituds amb el gran referent de Vic, presentant algunes diferències significatives, especialment en la posició dempeus de l'infant. Aquest tret arcaïtzant podria indicar una certa voluntat imitativa a l'hora de realitzar la imatge, possiblement induïda per la part contractant, basant-se en un model més antic, potser d'època romànica³³.

Una altra marededéu que presenta analogies indiscutibles amb les figures de Vic i Segueró es conserva al museu Cau Ferrat de

Sitges. Es tracta d'una imatge de fusta de procedència desconeguda, de molt bella factura (fig. 6)³⁴. Les coincidències són molt estretes en el tipus i disposició de la indumentària, el que ens indicaria una cronologia a l'en-

³² La bibliografia relativa a aquesta imatge és força àmplia. En destacarem: JARDÍ, M.; TERÉS, M. «Pere Oller o el seu cercle. Mare de Déu de Bruguers», *Millenium*, Barcelona, 1989, pàg. 378, on per primera vegada es relaciona amb Pere Oller. Més endavant, PAGÈS I PARETAS, M. «La Mare de Déu de Bruguers», *Miscel·lània d'homenatge a Jaume Codina*, Prat de Llobregat, 1994, pàg. 383-389, l'atribueix a Pere Sanglada amb una intervenció puntual de Pere Oller en l'elaboració de l'infant, tot i que la proposta es basa en un argument cronològic que impossibilita aquesta col·laboració. Vegeu també: VALERO MOLINA, J. *Pere Oller...*, II, pàg. 611-616.

³³ No es tractaria d'una pràctica insòlita, tal com Francesca Español ha demostrat per a la marededéu de Vallbona de les Monges, atribuïda a Guillem Seguer (ESPAÑOL I BERTRAN, F. *Guillem Seguer...*, pàg. 52, 138-139).

³⁴ *Catálogo de escultura y muebles del "Cau Ferrat"*, Barcelona, 1944, fig. 6.

torn del primer quart del segle xv. Així i tot, detectem sensibles diferències en l'atribut del nen, un filacteri a Sitges, i en menor mesura en els plecs de sota el genoll dret de la Verge, que defugen la simetria de Vic per caure suaument en direcció a l'altre peu. El nivell d'execució de la Verge sitgetana indica una mà molt qualificada, allunyada dels paràmetres estilístics d'Oller, però de moment no sembla possible poder-li adjudicar una paternitat concreta.

Pel que fa als models primitius d'aquest grup de marededús que estem estudiant, podem investigar fonamentalment en els camps de l'escultura i de la pintura. Quant a la primera via, Francesca Español ha indicat la importància que com a model podia haver tingut l'emblemàtica Verge de la Mercè barcelonina, atribuïda a Pere Moragues, de la qual podrien haver partit les imatges de Vic i Sitges³⁵. La coincidència s'estableix bàsicament en la posició majestàtica de la figura, tot i que les estàtues quatrecentistes incorporen una indumentària més d'acord amb llur època. En el cas de les marededús de Sitges i Segueró, però, també existeix un punt en comú amb els cabells recollits cap enrere.

Però si la imponent postura de les figures quatrecentistes pot respondre al prototipus de la marededéu de la Mercè, hi ha altres aspectes de les primeres, relatives fonamentalment a la disposició dels induments, que obliguen a cercar també en el camp de la pintura de finals del segle xiv i inicis del xv. El tipus d'escot, els plecs rectilinis que cauen formant estretes canals entre el pit i la cintura, i la disposició de la túnica troben un refe-



Fig. 6. Marededéu: museu del Cau Ferrat, Sitges.

³⁵ ESPAÑOL I BERTRAN, F. «Les imatges marianes: prototips, rèpliques i devoció», *Lambard*, XV (2002-2003), 2003, pàg. 103-104.

rent directe en l'obra més tardana de Pere Serra i en menor mesura en la de Lluís Borrassà. I en aquest punt és necessari precisar que no crec que es tracti d'una mera convergència fruit de la contemporaneïtat dels artífexs, perquè en el retaule de Vic existeixen nombrosos elements –la majoria de caràcter iconogràfic i compositiu– que demostren una influència directa experimentada per Oller de part dels pintors esmentats. Escenes com la Nativitat, Pentecosta o Ascensió recorren a referents coneguts en la pintura de Pere Serra³⁶. Aquesta connexió es pot entendre a partir del fet que l'època formativa de Pere Oller es desenvolupà a Barcelona, coincidint amb la darrera etapa de l'obra de Pere Serra.

La relació entre la pintura barcelonina del canvi de segle i l'escultura d'Oller, fàcilment argumentable a partir del més que presumible contacte directe establert a Barcelona, troba més dificultats a l'hora de situar la figura de Sitges i el seu anònim autor. Aquest bé podria tractar-se d'un mestre independent que en algun moment de la seva carrera estableix determinats lligams laborals amb Pere Oller, entrant en contacte amb les grans figures marianes de l'escultor gironí, o bé un artífex que desenvolupa la seva carrera paral·lelament a la d'Oller, bevent de les mateixes fonts que abans hem esmentat. En tot cas, aquestes obres configuren un grup tipològicament ben definit, que demostra la incidència de la transmissió i intercanvi de models existent a l'època, no ja només dins del terreny escultòric, sinó també entre la pintura i l'escultura³⁷.

³⁶ El cas de l'Anunciació és quelcom diferent, perquè l'àngel respon a models nòrdics més moderns, però en canvi la Verge sembla manlevada dels prototipus utilitzats habitualment per Pere Serra, en retaules com els del Sant Esperit a Manresa, de Sant Llorenç de Morunys, Santa Anna a Barcelona, Abella de la Conca o fins i tot en el retaule de Santa Clara de Vic pintat per Lluís Borrassà. Vegeu totes aquestes obres reproduïdes a: GUDIOL I RICART, J.; ALCOLEA I BLANCH, S. *Pintura gòtica catalana*, Barcelona, 1986.

³⁷ Sobre aquesta qüestió: ESPAÑOL BERTRAN, F. «La transmisión del conocimiento artístico en la Corona de Aragón (siglos XIV-XV)», *Saber y conocimiento en la Edad Media. Cuadernos del CEMYR*, 5, 1997, pàg. 73-113.