

L'ESCULTURA GÒTICA A OSONA

per Josep BRACONS I CLAPÉS

1. DELIMITACIÓ DE L'ÀMBIT¹

La comarca d'Osona recull durant la segona meitat del segle XII una sèrie de treballs escultòrics d'una relativa coherència (portals de Sant Vicenç de Malla, Folgueroles, Sant Martí de Riudeperes, etc.) que, en base a una senzilla anàlisi comparativa, han permès de concretar l'existència d'un taller d'escultors que s'anomena «taller de Vic» i que apareix fortament lligat en tots els aspectes a l'escultura monumental del monestir de Ripoll². Un fenomen semblant es constata també per a la pintura sobre fusta, essent atribuïdes als pintors vigatans obres com els frontals de santa Margarida, de Sescorts; de la vida de la Verge, del priorat de la Mare de Déu del Coll; de Sant Llorenç del Munt, etc.

Amb el pas dels anys, les circumstàncies històriques que feien possible aquesta extraordinària irradiació de l'art romànic des de monestirs i catedrals fins a les més petites i apartades esglésioles s'anaren estroncant davant de la progressiva intensificació de la vida ciutadana, medi en el qual cresqué i es desenvolupà l'art gòtic.

Per a la Catalunya Vella, el segle tretzè correspon, de fet, a un llarg període transicional durant el qual, al damunt de les tendències que lluitaven per fer evolucionar els esquemes romànics dins del cercle tancat de les possibilitats que ells mateixos oferien, s'anaven disposant models importats, cada cop perceptibles amb més nitidesa i atenyent progressivament nivells ideològics, iconogràfics i formals.

Des de la mort de Jaume I —que comportà la creació del Regne de Mallorca, molt fecund artísticament— i, en línies generals, cap a la catorzena centúria, es produeix a tota la Catalunya Vella la irrupció d'un estil gòtic netament autòcton. En aquestes circumstàncies de plenitud creativa ens adonem que la condició social i l'organització del treball de l'artista han canviat radicalment: els clients més importants es

1. Els números en negreta que hom trobarà intercalats en el text corresponen al catàleg de l'escultura gòtica del Museu Episcopal de Vic, actualment en premsa. Les abreviatures més freqüents són: «BCEV» = Butlletí del Centre Excursionista de Vic; «Pàg. Art. VdC» = Pàgina Artística de la Veu de Catalunya.

2. BARRAL I ALTET, Xavier: *La sculpture à Ripoll au XII siècle*. «Bulletin Monumental», vol. 131 (1973), pp. 311-359. Vegeu també BARRAL I ALTET, Xavier: *La catedral romànica de Vic*, Barcelona 1979.

recullen en el si de les ciutats i, per tant, és allí on els artistes van a trobar-los i a establir-se. Ara no es parla ja de tallers distribuïts per zones geogràfiques (cas dels tallers de pintors i d'escultors de Vic abans esmentats) ans de mestres amb una personalitat cada cop més ben definida o, fins i tot, d'artistes amb nom i cognoms.

L'afebliment dels vincles feudals i l'extensió del domini reial per les terres del Principat va determinar que aquest estil gòtic autòcton del qual ja hem parlat, arribés amb unes característiques d'homogeneïtat que fan perdre sentit —casos especials a part— a les escoles o tallers «regionals», els quals se sotmeten en tot cas a la trajectòria marcada pels artífexs més ben dotats i afavorits amb els encàrrecs més importants.

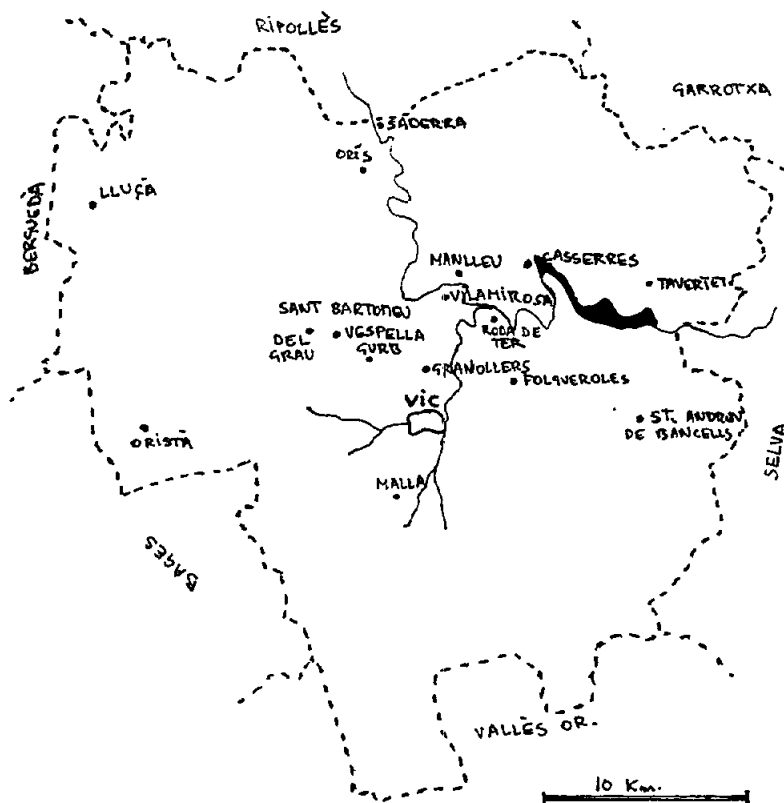
Amb tot això volem remarcar, doncs, que quan ja pot començar a parlar-se amb propietat de l'existència d'un estil gòtic català, deixa de tenir sentit voler concretar qualsevol estudi a una única comarca o zona geogràfica convencional sense considerar-ne els contextos: Osona no és res més que un fragment del total i, sense cap mena de dubte, amb una activitat no tan intensa com Barcelona, Tarragona, Lleida o Girona (o, fins i tot, que el Ripollès en el moment de plenitud del taller de Sant Joan de les Abadesses).

Per tot això, l'escultura gòtica osonenca no ha estat mai suficientment considerada —amb l'única excepció del retaule major de la catedral de Vic— a desgrat que, en contra del que la manca de dades pugui fer pensar, ni es registra cap trencament en la continuïtat de l'activitat artística a la comarca ni les obres de Pere Oller —per parlar de les més significatives— no són quelcom que sorgeixi aïlladament.

L'objectiu que es persegueix amb les pàgines d'aquest estudi és, en conseqüència, el de donar a conèixer una sèrie d'obres que, sense poder ser adscrites a cap dels grans noms que dominen l'escultura gòtica catalana, en constitueixen com el teixit intersticial i que quan hom es decideixi a fer una història aprofundida del període (o treballs parcials que necessitin una ampla coneixença del conjunt, com per exemple el de les marededéus) no podran passar-se per alt.

2. PRIMERS TESTIMONIS

Tancat el cicle constructiu i decoratiu de la catedral romànica de Vic i de l'església de la Rodona, cosa que ocorregué durant la segona meitat del segle XII, s'entra en un període relativament obscur pel que fa a les possibilitats de coneixement de l'activitat artística desenvolupada a la comarca. Si, per una banda, és palpable la pobresa dels testimonis d'aquestes dades que han arribat fins als nostres dies, de l'altra no pot negar-se l'evidència que hi havia suficients motivacions com per assegurar una demanda mínima de produccions artístiques. Durant el segle XIII, per exemple, es constata un augment espectacular del nombre d'altars en el si de la catedral, tots ells convenientment dotats de l'assegurança del culte i de la corresponent lluminària. Així mateix, Ainaud ha arribat a situar durant el període de govern del bisbe Ramon d'Anglesola (1265-1298) una hipotètica tercera etapa en les obres de la seu, basant-se en l'evidència d'una pastoral de 1268 mitjançant la qual s'exhortava els diocesans a fer almoines per a la reparació de l'edifici catedralici i en la qual al mateix temps es fundava una confraria amb idèntica finalitat. Segons confirmà un episcopologi del segle XVIII, va ser també el bisbe Anglesola —el 1266— qui



Plànol d'Osona amb la localització
dels indrets esmentats.

procedí al trasllat de les escultures del retaule major (que fins fa poc no li havien estat atribuïdes) cap a un extrem del cor. Durant el seu govern es dedicaren a més a més un mínim de cinc altars³.

Els primers assentaments de franciscans i mercedaris als ravals de la ciutat s'inscriuen en aquesta mateixa tònica de manca de testimonis, puix tingueren un caràcter marcadament provisional. Els franciscans arribaren a Vic el 1225, un any abans de la mort de sant Francesc, i l'orde de la mercè ho féu deu anys més tard. Els primers abandonaren la seva primera casa en una data indeterminada abans del final de segle (vers 1270) i el segon dels ordes citats —que no en tingué fins el 1254— passà del carrer de sant Pere al lloc dit hortes de Letrans, molt a la vora de l'actual església de sant Domènec, vers 1265. Res no se sap d'aquests edificis. Consta també, durant els darrers anys del segle tretzè, l'edificació d'altres esglésies als afores de la ciutat, totes elles relacionades amb institucions de beneficència.

Podem adduir aquí alguns testimonis escultòrics d'aquest moment, d'una pobresa artística que crida l'atenció. Són principalment monuments funeraris que han sobreviscut a l'obra de la catedral neoclàssica, tals com el sepulcre de Bernat de Cervera (mort el 1290), ara al claustre de la catedral, en el qual ja es fa ús de senyals heràldics sense camp i que, en tant que disposa dos animals de manera simètrica al voltant d'una creu, recorda una altra peça procedent del monestir de Casserres, conservada al Museu (i catalogada amb el n.º 95). Són també de Sant Pere de Casserres una sèrie d'elements decorats insistentment amb la figura heràldica anomenada roc (n.ºs. 102 i 127).

Les excavacions dutes a terme a la nau de la catedral després de la guerra civil van permetre rescatar així mateix part de la coberta del sepulcre del bisbe Berenguer de Bellví (1298-1301) (n.º 96), peça poc refinada i molt sotmesa al pes de la tradició. És possible que d'altres esglésies de la comarca (Folgueroles, per exemple) conservin monuments funeraris de característiques semblants.

3. LA IMATGERIA

La introducció del goticisme a Osona serà ben entenedora si l'estudiem a través de la imatgeria. Aquest procés es manifesta molt més obertament en l'adopció de determinats models iconogràfics que no pas en unes característiques estilístiques concretes (això ha determinat que massa sovint es tinguessin per romàniques peces de ben entrat el segle XIV). En general, pot dir-se que els tipus escultòrics tendeixen a una humanització de les relacions entre la mare i el fill, en el cas de les marededéus, o a l'expressió del sofriment en el cas dels cristos. Així doncs, del model romànic de Maria com a «sedes sapientiae», això és, com a tron de la saviesa encarnada en el seu fill, es passa de mica en mica a figures en les quals allò que hom remarca és la tendresa de la relació materno-filial, més d'acord amb l'espiritualitat gòtica. La completíssima sèrie d'imatges marianes que conserva el Museu Episcopal de Vic —algunes d'elles no són osonenques, però— permet seguir amb deteniment aquesta evolució⁴.

3. AINAUD DE LASARTE, J.: *Dades inèdites sobre la catedral romànica de Vich*, «Ausa», vol. I (1952-1954), pp. 205-209.

4. Sobre imatgeria vegeu GUDIOL, J.: *Nocions d'arqueologia sagrada catalana*, Vic 1933, pp. 599-602 i LIEVEAUX BOCCADOR, Jacqueline — BRESSET, Edouard: *Statuaire médiévale de collection*, vol. II, Milà 1972.

Per a reconstruir-la aquí podem partir, per exemple, d'una interessant imatge que presenta encara les característiques de l'estaticitat romànica, però a la qual la rica policromia dona ja un to més avançat (n.º 18): l'infant seu al bell mig de la falda de la mare, sostenint el llibre i fent —segurament— el gest de beneir. La càtedra on reposa la Verge, amb respatller semicircular, ha servit perquè hom hi representés una porta ferrada que simula la presència d'un reliquier. En exemplars posteriors, abans que s'alteri la relació entre mare i fill, el seient passarà a ser un senzill escambell motllurat (n.º 19, procedent de Sant Andreu de Bancells). El pas següent consisteix en el desplaçament de l'infant des del mig de la falda cap al genoll esquerre de la mare (n.º 20, procedent de Sant Andreu de Gurb) i, de mica en mica, en la desaparició de la corona de Jesús, a la vegada que la de la Verge és tractada amb més cura i ornamentada amb bells florons. Exemple singular n'és l'antiga imatge del monestir de Lluçà, perduda el 1936, interessant per oferir pintades les figures dels donants (Clixé Gudiol A-1329 i A-1330)^{4a}.

Allò que es manté més llargament són els gestos d'ambdós: Jesús beneint i tenint un llibre tancat a l'altra mà i Maria amb la dreta estesa, algunes vegades amb un atribut (com pugui ser una esfera) i d'altres sense. No obstant això, es veu ben clar que els gestos perden cada vegada més el caràcter simbòlic per esdevenir un motiu que dona una certa animació al conjunt (vegeu el gest de beneir que fa el nen de la marededéu perduda de Vilamirosa, de la qual ja tornarem a parlar) i d'aquesta manera, aviat apareix l'infant amb les cames creuades, en posició obliqua o fins i tot dret. Il·lustra molt bé aquesta circumstància la magnífica marededéu catalogada amb el n.º 30 o l'antiga imatge de la marededéu de Gràcia, venerada a l'església parroquial de Manlleu fins el 1936 que resultà cremada (Clixé Mas 2719)^{4b}.

Assolit aquest estadi, a mitjan segle XIV, es constata progressivament una major diversitat de tipus (vegeu els n.ºs 31, 33, 36, etc.), el més interessant dels quals és potser el de la verge de la llet, que a Osona es troba representat en una imatge venerada temps enrera a l'església parroquial de Sant Feliu de Torelló.^{4c}

De fet, pot dir-se que les marededéus sedents obrades en fusta, fins aleshores protagonistes de la devoció mariana, cedeixen en importància davant de les escultures de pedra o alabastre en les quals, seguint models francesos, la Verge apareix dempeus i establint una relació molt més directa amb el fill: és freqüent la presència d'un ocell, bé mossegant la mà del nen, bé servint de pretext per a una actitud enjogassada.

Ultra tots aquests detalls, convé no oblidar que els vestits de les figures també evolucionen d'acord amb les modes del moment⁵ i que alguns exemplars ofereixen interessantíssimes mostres de policromia que algun dia convindria estudiar detingudament (vegeu els n.ºs 18, 21, 22, 25, 26, 30, 36 i 37).

4a. PLADEVALL, Antoni: *El monestir de santa Maria de Lluçà*. Barcelona, 1969; CASADES Y GRAMATXES, Pelegrí: *Lo Lluçanès*. Barcelona, 1897 pp. 99-101. Ens fa saber, a més l'existència d'una imatge (gòtica?) molt mutilada a Prats de Lluçanès (p. 145).

4b. GAJA I MOLIST, Esteve: *Història de Manlleu*. Manlleu, 1976 pp. 76-77.

4c. SOLÀ FORTIÀ: *Història de Torelló*. Vol. II. Barcelona, 1948 pp. 36-41.

5. Aquest procés ha estat estudiat per BERNIS, Carmen: *La moda y la imágenes góticas de la Virgen. Claves para su fechación*, «Archivo Español de Arte», t. XLIII (1970), pp. 193-218.

Pel que fa a les representacions del crucificat, val a dir que de fet no són més que la pervivència de models romànics interpretats confusament i que no tarden gaire temps a desaparèixer davant de la realització de creus d'argenteria. La confirmació més palpable d'aquest fet la tenim en la presència al Museu d'una majestat (n.º 5) la idea de triomf de la qual escapà a l'artista, que hi representà la sang de les ferides o, fins i tot, en un Crist crucificat vestit únicament amb subcintori i clavat amb tres claus però amb els ulls oberts i ostentant corona (n.º 6). Les característiques generals dels Cristos tendeixen, com s'ha dit, a la intensificació de la idea de sofriment que es reflecteix, per exemple, en la inclinació del cap, en la corona d'espines, i, en termes generals, en tota l'anatomia. Són també molt interessants les creus, amb braços nousos i terminacions flordelisades, trilobulades o potençades.

Les representacions de sants en fusta són quelcom que es dona més esporàdicament i cap a dates tardanes.

4. EL CLAUSTRE DE LA CATEDRAL

L'obra de més envergadura realitzada a Vic durant el segle XIV és, com ja notava Eduard Junyent, la del claustre de la catedral. A més a més, assenyala el començament d'una sèrie de treballs de no menor importància en el si de la catedral (creuer, retaule, cor...) que s'aniran succeint pràcticament sense interrupció fins a mitjan segle quinze i dels quals parlarem quan correspongui. Per a l'estudi de la construcció del claustre ens ha guiat un treball inèdit de mossèn Gudiol conservat al Museu Episcopal de Vic i del qual n'han estat extretes totes les dades parcials publicades fins ara. És un treball molt interessant que, a més de documentar l'evolució de les obres pròpiament dites, permet conèixer bastant bé l'organització del treball en una empresa com aquesta⁶.

Ja era sabut que l'acord del capítol manant l'inici d'unes obres que es pretenien esplendoroses per la seva bellesa i la seva grandesa —puix, deien, el claustre romànic, fosc i humit, no era digne de la seu vigatana— va ser pres a la reunió del dia de pasqua de pentecostès de l'any 1318 (30 de maig), presidida pel bisbe Berenguer de Guàrdia (1306-1328), oncle de la reina Elisenda de Montcada. Diuen els llibres del moment: «considerantes quod iuxta qualitatem et nobilitatem nostrae ecclesiae et multitudinem cleri et populi non est claustrum competens in eadem, ordinamus quod fiat in ipsa ecclesia novum claustrum. Ad eius operis promotionem de presenti assignamus Dominum Episcopum et Berengarii Egidii...»⁷

Durant els anys immediats a aquesta data hom degué planificar els treballs, cercant un bon arquitecte i proveint-ne la dotació econòmica. Així, per exemple, sabem que el 1231 el bisbe decidí esmerçar-hi els rèdits de tots els beneficis vacants del bisbat i que a finals d'aquest mateix any s'havien recollit gairebé 5000 sous, segons un informe dels obrers (que ja no eren els designats en un principi).

6. GUDIOL I CUNILL, Josep: *Los claustres de la catedral de Vich*. Manuscrit datat en 1897. D'aquí en procedeixen totes les dades recollides a les diverses guies de la catedral redactades per mn. Gudiol i Eduard Junyent, així com la major part de la informació continguda a JUNYENT, E.: *La ciutat de Vic i la seva història*, Barcelona 1976, pp. 125-128.

7. Ibid. La cita procedeix del «Liber Constitutionum», const. 89 *Liber Vitae* II, fol. 40.

Les primeres despeses «a obs de la obra» daten de 1323, amb l'adquisició d'un mul (per 16 lliures i mitja), amb el mosso que en tenia cura i el menjar que requeria però va ser mantingut per poc temps ja que, com que en feia falta més d'un, es va creure més convenient llogar-los.

La missió d'aquestes besties era, naturalment, la de transportar pedra: el setembre d'aquell mateix any comença a treballar-se a la pedrera de Folgueroles (que fornía un material poc refinat), abandonada al cap d'unes setmanes per la de Sant Bartomeu del Grau, la característica pedra blanca de la qual era molt més apta per a l'obra que es pretenia fer. Hom ha suposat que el material de Folgueroles va ser fet servir per als basaments, mentre que la resta del treball va ser fet amb pedra de Sant Bartomeu.

El 1324 es cita Ramon Despuig com a «mestre major», que cal suposar que fou la persona que dreçà els plànols de l'obra. Aquest Ramon Despuig, ciutadà de Barcelona, contractà el dos de març de 1329, juntament amb el gran arquitecte Berenguer de Montagut, la direcció de les obres de l'església de Santa Maria del Mar, de Barcelona (i prometé que mentre hi estiguessin dedicats no farien cap més feina)⁸ i potser calgui indentificar-lo també amb el deixeble de Montagut, al qual es para molta atenció en el contracte de la seu de Manresa, datat el 30 de juny de 1322⁹.

El cas és que R. Despuig, assistit ja aleshores per Bartomeu Laderrosa —que seria el seu successor en l'obra de Vic— dirigí els primers passos de l'obra del claustre fins a la construcció de la galeria tocant a la nau de la catedral (v. 1328). El seu sou era, el 1324, de 10 diners al dia per al mestre i de 8 per als ajudants (despeses de manteniment a part, car per a aquest fi tenien una serventa) i l'any següent augmenta fins a dos sous i mig diaris (= 30 diners) per a Despuig i 20 per a Laderrosa, també despeses a part. Fins a 1325 el mestre major era també l'administrador de l'obra, càrrec que a partir d'aquella data s'encomanà a una altra persona.

Les raons del considerable augment del sou d'un any a l'altre s'han d'atribuir a la intensificació dels treballs: el 1324 un equip de dotze persones treballava a les pedreres de Sant Bartomeu del Grau (sota les ordres d'en Despuig) però no tardà a dividir-se. Uns quants seguien desbastant pedra i els altres començaren a treballar directament sobre l'obra del claustre. En aquestes circumstàncies és quan la presència d'un arquitecte començava a fer-se imprescindible i és així que entenem l'augment del sou del mestre. Aquest viatjava molt sovint a Barcelona, de manera que entre març i abril de 1325 pràcticament no anà a Vic ni una sola vegada (recordem aquí que Berenguer de Montagut era també de Barcelona i s'absentava molt sovint dels treballs que tenia encomanats a Manresa). Tot això fa pensar que la intervenció de Despuig era més aviat tècnica que manual i permet fonamentar algun dubte sobre la seva intervenció a Santa Maria del Mar, que hom ha volgut concretar únicament a l'aspecte decoratiu: Despuig hauria esdevingut un fidel col·laborador de Berenguer

8. BASSEGODA I AMIGÓ, Bonaventura: *Santa Maria de la Mar*, Compendi a cura del seu fill i del seu nét, Barcelona 1976 p. 99; DURAN I SANPERE, Agustí: *Els constructors de l'església de Santa Maria del Mar (1329-1460)*, a *Barcelona i la seva història*, Vol. III, Barcelona 1975, pp. 224-229.

9. TORRES ARGULLOL, José: *Monografía de la Iglesia de Ntra. Sra. de la Aurora. Seo de Manresa*, Barcelona 1899, pp. 93-94; GASOL, Josep M.^a: *La seu de Manresa. Monografía històrica i guia descriptiva*, Manresa 1978, pp. 66-67.

de Montagut i, davant dels resultats finals, l'actuació d'ambdós seria indestruïble. No en va en el contracte de Santa Maria del Mar es fa constar «quod nos ambo in simul et etiam divisim et etiam alter nostrum post obitum alterius... operari faciemus predictam ecclesiam». ¹⁰

Complint una de les tasques pròpies del mestre major, Despuig s'encarregaria de la selecció dels materials per a l'obra. Ja hem vist com la pedra feta servir era la de Sant Bartomeu; no obstant això, aquesta pedra no servia per fer les columnetes i, per tant, calgué anar a cercar materials més aptes. És documentat un desplaçament del mestre al Ripollès, on no degué trobar res que li agradés puix, des de 1325, consta l'adquisició de columnes a en Berenguer Portell «lapicida gerundensis» pel preu de 60 sous cada una. Aquestes columnes —amb els corresponents capitells i bases— eren portades a Vic des de Girona, i el transport de cada unitat costava uns 15 sous¹¹. Les adquisicions de columnes es documenten fins l'any 1334, quan ja s'havien apujat a 70 sous.

El 1326, en una carta datada a Barcelona, el bisbe es preocupava novament pel finançament de les obres i el 1328 pot pensar-se que ja era acabada la galeria nord, tocant a la nau de la catedral, ja que en aquesta dada els canonges Guillem de Montcorb i Bernat Nadal van sol·licitar autorització del capítol per bastir una capella a l'extrem d'aquesta ala: era la capella de sant Cristòfol, consagrada el 1331 i de la qual procedeix la peça catalogada amb el n.º 101. També havien progressat molt els treballs de la galeria de ponent, tocant al palau episcopal, de manera que el 1329 l'ardiaca Pere de Castellolí demanava permís per bastir una capella a l'extrem més meridional d'aquesta galeria sota l'advocació de sant Jaume i sant Felip. D'aquesta capella també deu procedir-ne la peça n.º 98.

Aleshores ja hauria abandonat la direcció de les obres del claustre el seu primer mestre, Ramon Despuig, dedicat exclusivament a Santa Maria del Mar, i hauria passat a exercir el càrrec de mestre major en Bartomeu Ladernosa, el seu antic ajudant. De Ladernosa se sap que ja era mort el 1359 i que rebia tres sous i mig diaris mentre que les despeses de manutenció anaven a les seves costes. La resta de treballadors percebia, segons la seva capacitat, entre 20 i 16 diners (tant els que treballaven al claustre com els que encara eren a la pedrera). D'entre ells cal destacar un tal Plana, citat com a «deixeble d'en Ladernosa» i present en les obres fins l'any 1335 en què deuria acabar l'aprenentatge. Algú l'ha identificat amb un tal Francesc de Plaça, actiu posteriorment a Girona. Convé notar com els treballadors es renoven molt sovint en el decurs dels treballs.

Sobre llur evolució sabem que el 1332 es concedia autorització per fer una capella sota l'advocació de les onze mil verges a l'ala de llevant i que en aquesta mateixa data les reunions del capítol, que des del començament de les obres es feren o bé al

10. BASSEGODA, B. *Santa Maria de la Mar...*

11. Aquest episodi era un dels únics que es coneixien amb detall de l'obra del claustre de Vic per la controvèrsia que suscità entre Villanueva (*Viage literario...* t. VI, pp. 16-17) i els continuadors de l'«Espania Sagrada» (t. XLIII, pp. 19-20). Com és sabut, el primer mantenia que les columnes eren fetes a Vic per aquest mestre gironí, cosa que resulta impossible coneixent l'existència de despeses de transport de Girona a Vic. Vegeu també: PIFERRER, P.: *Recuerdos y bellezas de España. Principado de Cataluña*, Barcelona 1839, pp. 364-367.

palau episcopal o bé al cor de la catedral, es tornaren a fer al claustre, a la capella de sant Cristòfol. L'any següent el bisbe dictà una disposició per a la correcta administració dels fons de l'obra i el 1339 es registra una donació reial de 800 sous al seu favor.

Les obres de la sala capitular, que semblen haver-se començat el 1337, avancen bastant lentament fins l'any 1350 en què el capítol pren l'acord de potenciar-les: tres anys més tard ja podia reunir-se sota les noves voltes, abandonant la seu provisional de la capella de sant Cristòfol. El 1360 tenim notícies que ja es feien processons als claustres, a desgrat que també sabem que la galeria meridional no era acabada del tot. A la mort de Lladernosa, quan devien haver-se fet les traceries dels arcs i altres treballs decoratius, les obres entraren en un període d'inactivitat a causa de les lluites que pertorbaven la vida interna de la ciutat.

El 1371 es registra novament un encàrrec de columnetes al picapedrer Gironí Francesc de Plaça (ara ja al preu de 80 sous cada una!) però, de fet, les obres d'acabament d'aquella galeria no pogueren dur-se a terme ja que tota l'activitat constructiva de la ciutat quedava absorbida per l'aixecament de les muralles. Per fi, entre 1393 i 1398, es documenta l'activitat del mestre Antoni Valls (el més actiu a Vic cap al canvi de segle), el qual enllestí l'andanada sud, féu la teulada dels claustres i construí l'arxiu capitular o «sala de la llibreria». El seu jornal era de quatre sous. Els documents mencionen encara, bé que fugaçment, un altre mestre: Guillem de Conangle.

Al voltant del canvi de segle el capítol considerà que el claustre ja era acabat. El 1400 es registra l'acord de fer més esplèndid el creuer i els ingressos que fins aquell moment havien estat destinats al claustre passaren a integrar-se en la dita «obra de la catedral», que finançà els treballs del creuer. En parlarem més endavant.

El claustre de la catedral de Vic, poc grat a la mentalitat neoclassicista però lloiat per Piferrer fins al punt de considerar-lo un dels més extensos repertoris d'efectes decoratius d'època gòtica, estava situat per damunt del claustre romànic, de manera que des de la catedral s'hi accedia pujant uns divuit graons (per anar al claustre baix calia descendir-ne uns set). La porta d'accés es trobava a l'extrem oest de la galeria que tocava a la nau de la catedral i la seva estructura irregular era condicionada, lògicament, per l'estructura de les galeries romàniques: els costats nord i sud constaven de cinc arcades i els de llevant i ponent en tenien sis. El bisbe Antonio M. de Artalejo, a qui aquesta obra no agradava, veia així aquesta irregularitat en una carta que adreçà al comte de Floridablanca (30-IX-1781): «... un angulo es mas largo, otro mas corto, uno mas ancho, otro más angosto; al principio su anchura es de seis varas y al fin es de cinco, en un costado tiene seis arcos y en el de enfrente cinco y medio, y a los lados cinco...»¹²

Sobre l'aspecte del claustre antic se sap també que les parets de les galeries estaven pintades amb representacions de temes religiosos i que la galeria sud s'obria a l'exterior amb cinc grans finestrals sense calats que miraven el riu Mèder i tota la plana pel cantó del Montseny. Aquest detall és interessant perquè ens revela com l'efecte d'amplitud espacial que presenta actualment el claustre —sovint considerada

12. GUDIOL, J.: *Del claustre de la catedral de Vich*, «Pag. Art. VdC» n.º 500 (16 desembre 1919).

com a resultat de la seva restauració— està completament d'acord amb l'esperit de l'obra i ens fa pensar que, com en el cas de Lleida amb el qual necessàriament s'ha de comparar, encaixa amb les concepcions arquitectòniques del seu temps (Fig. A).

Recordem les capelles que donaven al claustre: a l'angle dels costats N. i W., la de sant Cristòfol; al dels costats W. i S., la de sant Jaume i sant Felip i a la banda E., la de les onze mil verges, una altra dedicada a la concepció de Maria, l'arxiu o casa de la llibreria i, per fi, la sala capitular tocant a la catedral. Aquesta capella és l'única que s'ha conservat fins als nostres dies. Té l'altar dedicat al sant Esperit i a santa Agnès (consagrat el 1360). És una estança de planta quadrada (de 8,10 m. de costat) coberta amb una volta octogonal i trompes nervades als angles, la clau de volta de la qual (d'alabastre, amb el fons pintat de blau) representa sant Pere. L'altar es troba dins d'una fornícula oberta a la paret del fons. Abans de la reforma (que rebaixà en uns dos metres el nivell del terra) tenia moltes sepultures de canonges. És interessant la forma com s'obre a l'exterior, amb una magnífica portalada —que a causa de l'esmentada rebaixa del paviment ha estat desmesuradament allargada— i dues finestres als costats (abans quasi arran de terra) que permeten recordar el tipus de façana de les sales capitulars dels monestirs cistercencs, en les quals s'obrien aquestes finestres a fi que els conversos poguessin veure l'abat des de l'exterior (Fig. B).

Cap a les darreries del segle XVIII era evident la necessitat d'engrandir i «ordenar» la vella nau de la catedral romànica. La idea havia estat acollida amb molta empenta pel bisbe Fra Anton Manuel de Artalejo (1777-1782) i en un principi es concretà en l'edificació de capelles sobre el costat S. de la nau, és a dir, el que tocava al claustre. Aquest havia de quedar necessàriament afectat, si bé els mateixos canonges, conscients de la importància de l'obra gòtica i a desgrat de l'abrandat classicisme imperant, volien conservar-lo. En un principi es pensava desplaçar el conjunt uns metres enllà com a única solució al problema, però aleshores s'adonaren que també era el moment de resoldre les diferències de nivell entre el paviment del claustre gòtic i el de la nau de la catedral, així com regularitzar les seves dimensions (amb galeries justes de cinc arcades).

La primera pedra d'aquests treballs es posà el dia de la Mercè de 1781 i, paral·lelament, es començà a desmuntar la galeria N. del claustre i tres trams de les dues adjacents. El bisbe Artalejo morí el 1782 i immediatament aparegueren els partidaris de fer una catedral nova per complet. Els treballs de remodelació del claustre, que havien assolit la reconstrucció de la galeria inferior del costat N., van quedar paralitzats. Una sèrie de pugnes amb el nou bisbe mantingueren aquest estat de les coses fins que el 1802, havent quedat pràcticament enllestida la catedral, tornaren a tirar endavant de manera que un o dos anys més tard el claustre presentava ja el seu aspecte actual¹³.

Si bé es conservà l'estructura original, les ales est i oest havien perdut un dels seus trams (a fi i efecte que fossin cinc a cada una) i el nivell del terra s'hagué de situar 1,90 m. més avall per equiparar-se amb el de la catedral. Aquest rebaix comportà la desaparició de l'estructura del claustre romànic. L'única de les capelles

13. Sobre la reconstrucció del claustre, vegeu l'article citat en la nota precedent que, de fet, és un resum de la tercera part del treball inèdit sobre el qual ens basem.

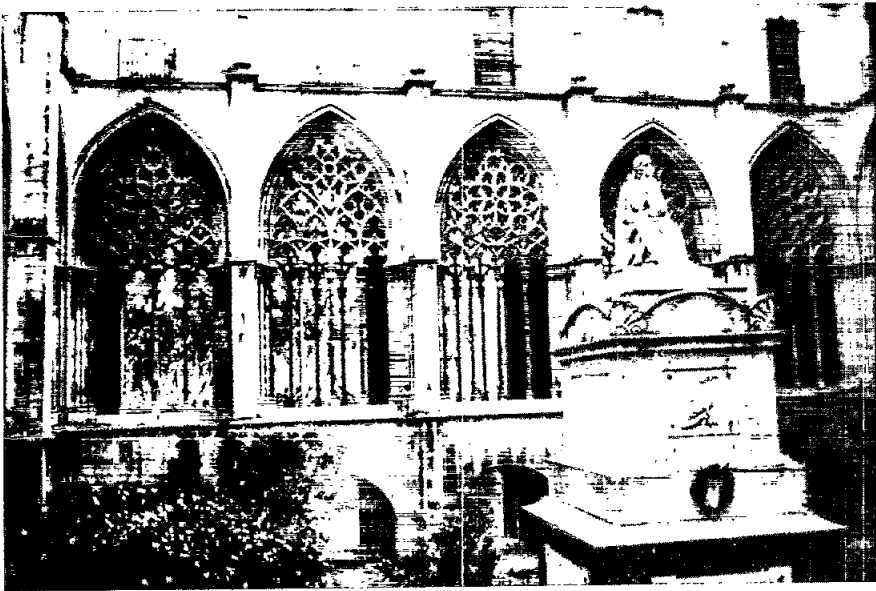


Fig. A: La galeria meridional del claustre, oberta a l'exterior des de la seva construcció.



Fig. B: Façana de la sala capitular. La línia que hi és marcada indica el nivell original del paviment.

que es mantingué fou la sala capitular, el paviment de la qual també fou anivellat, i es construí a més a més una capella nova en substitució de l'enderrocada església de la Rodona. Els calats dels dos trams suprimits (les claus de volta dels quals són al Museu catalogades amb els n^{os}. 128 i 129) van ser posats en temps del bisbe Morgades —juntament amb tres arcs més de nova factura— als finestrals que, pel costat meridional, obrien el claustre a l'exterior.

Observant i analitzant l'aparença actual del claustre és fàcil deduir, primerament, que es tracta d'una obra bastant homogènia en la qual els diferents períodes constructius no es juxtaposen sinó que es complementen. En segon lloc s'observa que el seu traçat està molt condicionat per la preexistència del claustre inferior: el fet de disposar-se sobre una altra construcció degué determinar que els arcs no assolissin la llum extraordinària que presenten, per exemple, els de Lleida però que, en contrapartida, la seva esveltesa quedés augmentada. Les traceries de les arcades són un dels factors que contribueixen més poderosament a la idea d'homogeneïtat. A manca d'un estudi seriós i complet d'aquests elements, creiem que es poden incloure dins del segon terç del segle XIV i d'una realització sense interrupcions. En línies generals les estructures de les traceries poden reduir-se a qualsevol dels tres esquemes que mostra la figura adjunta (Fig. C), sense que pugui notar-se molt marcada una diferència de data entre una tipologia o una altra.

Aquest claustre de la catedral de Vic correspon al tipus de claustre gòtic català que significa una evolució dels models cistercencs —hem remarcat ja l'analogia de la sala capitular amb les sales capitulars cistercenques—, com també ho són els de les seus de Barcelona i Lleida¹⁴. S'imposa principalment la comparació amb aquest darrer donat que és l'únic claustre que presenta un programa complet de traceries, les quals —no hi ha dubte— mantenen una unitat més gran en el cas de Vic, on l'esperit goticista es manifesta molt més pur: així li pertoca a una obra planificada per un dels arquitectes que visqueren en primera línia el moment de major plenitud creativa de l'arquitectura gòtica catalana.

A Lleida les arcades del claustre són d'unes proporcions característiques en les primeres manifestacions del gòticisme (Tarragona, València, Sant Cugat...), sota les quals encaixa molt bé un esquema de traceries en el qual l'estructura es mostra pràcticament nua (l'única fantasia decorativa és la tendència poc decidida vers la lobulació) però amb les quals ja no sembla correspondre's tan bé l'ornamentació amb traceries calades. Tot allò que aquestes puguin tenir de gràcia i fantasia deriva cap a un espessiment que precisa l'excessiva llum de les arcades i el seu arrencament molt baix (comportant la necessitat de molts suports i un efecte d'horitzontalitat). A Vic, en canvi, la forma de l'arcada és ja la de les obres de plenitud, molt més estilitzada, i al seu dessota els esquemes decoratius són, sense cap mena de dubte, més vius i més ben encaixats. Els suports són aquí tres fines columnetes de fust de planta allargada.

Una altra de les solucions més reeixides a Vic és la col·locació dels treballs escultòrics defugint per complet els capitells i situant-se en frisos sobre la línia d'impostes d'alguns dels pilars: recordem que les columnes de Vic responen a una producció en sèrie (mentre a Lleida o a Santes Creus, per exemple, la majoria són

14. LAVEDAN, Pierre: *L'architecture gothique religieuse en Catalogne, Valence et Baléares*, París 1935; CIRICI, Alexandre: *Arquitectura gòtica catalana*, Barcelona 1968.

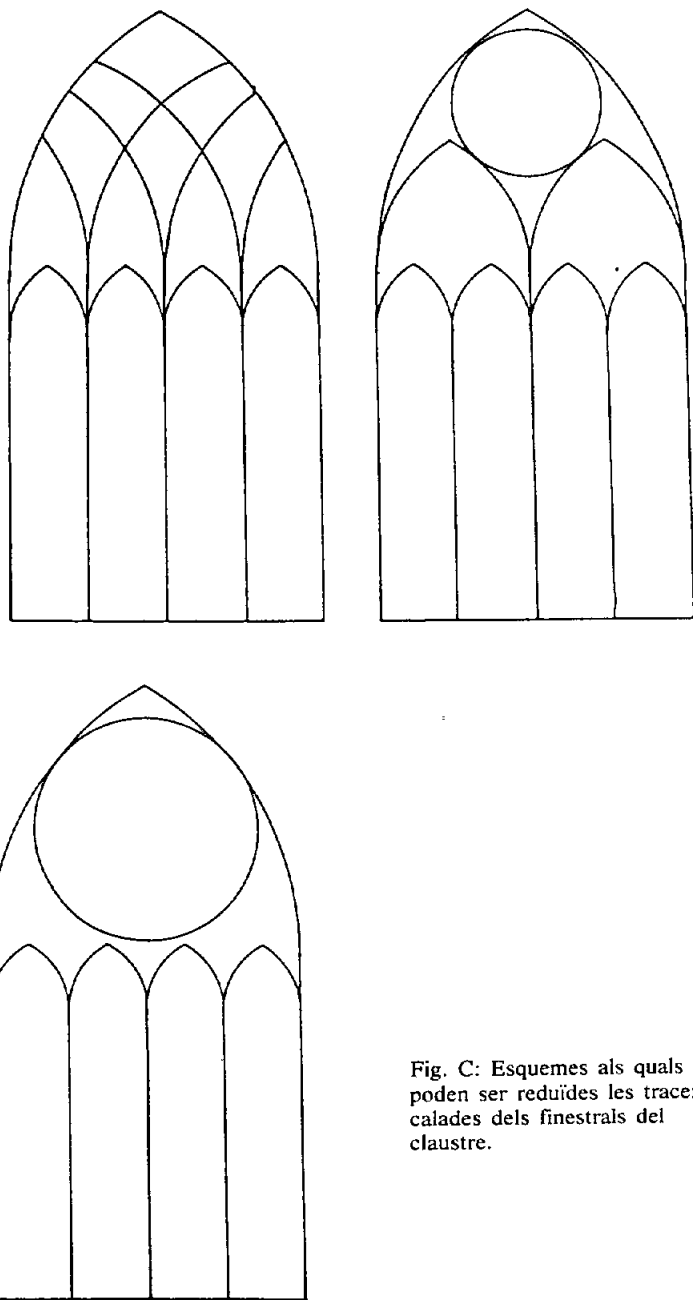


Fig. C: Esquemes als quals poden ser reduïdes les traceries calades dels finestrals del claustre.

un treball d'artista). Tot plegat contribueix a mantenir una idea d'unitat estructural. Sobre els temes d'aquests frisos, diguem que al pilar que fa d'angle entre els costats N. i W., per la part de fora, s'hi veu representat el cicle de la creació corresponent al primer capítol del gènesi: des de la presentació del Déu creador fins al moment de deixar l'home al paradís passant per la creació del sol, la lluna i els estels, els àngels, els peixos, les bèsties i l'home¹⁵. Els altres frisos esculpits (que es troben al darrer pilar del costat nord, el primer del costat oest i el darrer del costat est) representen episodis intercalats de les vides de sant Pere i sant Pau, sense una gran aparença d'ordre. Tots els altres pilars tenen únicament decoració vegetal (excepte un que presenta animals fantàstics encara molt arrelats en la tradició romànica).

Com a treball escultòric, aquests frisos semblen correspondre a un únic moment del segon terç del segle XIV i es relacionen amb una mà que executà també algunes claus de volta. Aquestes són de molt diferents qualitats i condicions i representen els símbols dels evangelistes (bé que un d'ells és al Museu. n.º 128), sants, alguns en majestat, (n.º 129) i escenes aïllades de la passió de Crist. Per acabar diguem que les bases de les columnetes de tres dels finestrals (el segon i el quart del costat nord i el tercer del costat oest) ofereixen uns escuts que representen, respectivament, una ala, bandes i un castell i que es relacionen amb determinades sepultures (n.ºs 98 i 101).

5. ALTRES OBRES DEL SEGLE XIV

La realització del claustre de la catedral va ser, indubtablement, molt estimulante per a l'activitat dels obradors osonencs, els quals començaren a mostrar-se altament receptius a allò que s'esdevenia al seu entorn. Dins del bisbat de Vic —bé que fora d'Osona— es registren en el decurs del segle XIV una sèrie de fenòmens importants referits a l'escultura gòtica, tals com l'activitat d'un nucli italianitzant a Sant Joan de les Abadesses o la vitalitat de l'extrem meridional del bisbat (Santa Coloma de Queralt, Cervera, Maldà, Verdú, Anglesola, Vallfogona, etc.). Sens dubte aquests fets repercutiren d'una manera o altra sobre la ciutat episcopal.

L'activitat de l'esmentat taller de Sant Joan de les Abadesses, concentrada al segon quart del segle XIV (sota l'abadiat de Ramon de Bianya (1324-1348) i essent sacrista des del 1331 Ramon de Palol, també mort amb la pesta negra) aporta un ús quasi industrial d'alabastre de la Garrotxa, més tard utilitzat en grans empreses com les tombes de Poblet o el retaule de Pere Oller a Vic. En l'ordre artístic, i per unes circumstàncies no molt ben determinades però que s'intueixen ràpidament, les obres d'aquest taller contraposen als corrents afrancesats fins aleshores predominants en el gòtic català una simplicitat i concisió de línies inspirades directament per l'art italià. És important la intensitat amb què demostra haver treballat el taller de Sant Joan de les Abadesses, el qual, quan tot just començava a arrelar, va ser definitivament malbaratat pels efectes de la pesta negra. No obstant això hom pot distingir en la seva producció un grup inicial d'obres com el sepulcre del beat Miró, els retaules de la Verge Blanca i sant Agustí (ambdós representats fins fa poc al Museu amb els fragments 513, 574 i 575 CAT.); i la marededéu procedent d'Ogassa (n.º 12) i un

15. PRATDESABA, José: *La creación representada en el claustro de la catedral de Vich*, «Ausa», vol. II (1955-1957), pp. 173-176.

altre nucli que incrementa força el caràcter autòcton de les peces: és el cas del sant Martí, també originari d'Ogassa, (n.º 64) i del retaule de l'església de sant Pol, obra documentada de Bernat Saulet, de Camprodon (n.º 93).

Sense dependre directament del taller de Sant Joan de les Abadesses però responen a unes característiques anàlogues a les del segon dels grups que hi hem diferenciat, trobem al Museu Episcopal tres peces dignes de consideració: un sepulcre (n.º 100), una marededéu dreta (n.º 41) i una altra de sedent (n.º 13). El primer procedeix de la catedral, la segona d'un altre indret de la ciutat i la tercera, bé que no en tenim la certesa, possiblement també. Són obres alabastrines datables dins d'un marge de temps una mica més ample que les de Sant Joan de les Abadesses (segon terç del segle XIV) i la seva presència a Osona, sens dubte constituint una novetat, s'explica per la influència positiva d'aquell taller. La unitat estilística de les tres escultures és prou evident perquè hom les pugui considerar d'un mateix taller i en les dues marededéus, per exemple, el joiell que els subjecta el mantell és absolutament igual. La imatge sedent és potser la que respon a unes connotacions més arcaïques mentre que la dreta és un exemplar molt complet. Cap de les dues no deixa entreveure influències foranes molt marcades. El cas del sepulcre és lleugerament més complex, tant per la forma com hom hi ha disposat l'escultura com per la seva pròpia iconografia: no són corrents en un sepulcre ni els emmarcaments al dessota d'arcades semicirculars en un moment en què el gòtic arriba al seu apogeu ni els temes al·lusius a la majestat de Crist. La palma que, fragmentada, ostenta el Crist ens orienta sobre la possible interpretació del tema, si bé reconeixem estar mancats d'elements de judici (és total l'absència de referències al difunt).

Per continuar amb altres mostres d'art funerari ens cal fer esment de la lauda sepulcral de Berenguer Saugueda, rector de la parròquia de St. Andreu d'Oristà entre 1312 i 1339, data de la seva mort, i relacionat amb la seu de Vic per haver-hi fundat dos beneficis¹⁶. Es tracta d'una peça poc coneguda (n.º 99) que s'inclou dins d'un esquema més extens amb elements dispersos per gairebé tot Catalunya¹⁷. La representació de la figura jacent del difunt és, juntament amb la plasmació de la cerimònia dels funerals o altres temes religiosos, un dels motius més sovintejats en les laudes sepulcrales.

Aquest tipus d'enterrament és desplaçat amb el pas del temps per un altre consistent en un vas on es col·locaven els ossos del difunt després que les carns s'haguessin consumit dins la terra. En tenim, si més no, tres exemplars que procedeixen de la catedral: el de Pere de Castellolí (n.º 98), el de Bernat Despuig (n.º 103) i el de Pere Desprat (n.º 104). El primer de tots, corresponent a un ardiaca de la seu mort el 1341, procedeix de la capella del claustre que ell mateix costejà i es relaciona molt estretament amb un altre fronter de sepulcre (n.º 101) conservat de manera molt fragmentària, el qual també procedeix d'una capella del claustre, aquesta vegada la de sant Cristòfol. Els dos exemplars, concebuts per una mateixa persona, presenten dues bandes laterals amb sengles escuts i uns compartiments centrals diposats sota arcades en els quals apareixen el calvari, els donants en

16. ORGEIG I MATA, Ramon: *La parròquia de Sant Andreu d'Oristà*, «Ausa», vol. VII (1972-1974), pp. 298-304.

17. Com a primer recull vàlid per a un posterior estudi d'aquests monuments funeraris, vegeu DURLIAT, Marcel: *L'art en el regne de Mallorca*, Ciutat de Mallorca 1964, pp. 247-248.

actitud orant i —en un dels casos— la figura del sant titular de la capella. Tres dels ja mencionats escuts es repeteixen a les bases de les columnetes d'unes respectives arcades del claustre i en tot cas es poden identificar amb completa seguretat el del castell (corresponent a Castellolí) i el de l'ala (corresponent a Nadal).

Els exemplars més tardans de vas sepulcral eliminen tota mena d'element narratiu, que els conferia una funció mixta de sepulcre-retaule (ho ha notat Duran i Sanpere per al cas del de Santa Pau, signat per «mestre Ramon»)¹⁸ i incorporen com a únic motiu temes heràldics repetits insistentment: és el cas dels de Bernat Despuig, ciutadà de Barcelona (n.º 103) i el de Pere Desprat (n.º 104).

De Folgueroles procedeixen dues marededús, una sedent (n.º 15) i una altra dempeus (n.º 46). Són dues peces a escala no-monumental de les darreres dècades del segle XIV que no es conserven íntegrament i que, tot i la seva remarcable qualitat, no gosem relacionar amb cap taller de la comarca. En canvi, són plenament osonenques una sèrie d'imatges de sants Peres i santes Magdalenes (n.ºs 65, 67 i 66 i 68, respectivament) que connecten amb els treballs del claustre. El sant Pere n.º 65 és una figureta en petit tamany que deuria pertànyer a alguna tomba o monument similar. Les escultures més representatives de l'activitat dels tallers d'Osona són, no obstant això, les altres que hem citat. El seu estil, visible també en algunes de les claus de volta del claustre, deriva vers un esquematisme no exempt de valors escultòrics. L'execució de les figures és molt acurada i la policromia que dues d'elles conserven augmenta encara més aquestes qualitats. Hom diria que al darrer quart del segle XIV l'escultura gòtica catalana visqué un moment propici per a la difusió d'una tendència vers l'esquematisme que, si bé resta qualitats expressives a les figures, els confereix un imponent aire majestàtic. Citem únicament com a altres testimonis d'aquesta tendència —que la intervenció creixent dels tallers dels grans mestres no justifica del tot— les figures de profetes de la façana de la catedral de Tarragona, encomanades a Cascalls, o les imatges de retaules de pedra com els d'Àger, Cubells, Sunyer, Torrebesses, Gerp, etc. La Magdalena n.º 66 i, sobretot, el sant Pere n.º 67 i l'altra Magdalena n.º 68 són també dues mostres excel·lents d'aquesta tendència a la qual caldrà parar esment en pròxims estudis.

Acabem aquest apartat fent referència a la imatge de sant Vicenç (n.º 71) que procedeix de Malla, parròquia que li és dedicada. Es tracta d'una peça igualment datable cap al darrer quart del segle XIV, la qual respon a un art acurat però de característiques fins a cert punt indefinibles: si com a treball escultòric és més que correcta, està absolutament mancada de qualsevol vigor expressiu. Aquesta tònica, deguda a la industrialització, ens fa girar altra vegada vers el grup de retaules de pedra lleidatans de la segona meitat del segle XIV, ara per notar-hi un segon corrent no ja relacionat amb els epigons de Cascalls sinó amb els de Bartomeu Robió.

Ignorem si la marededéu n.º 47 i la santa Anna n.º 69 són d'estricta procedència osonenca. En tot cas són peces sortides del bisbat de Vic que donen testimoni de la gran vitalitat que hi havia en la seva zona meridional. La marededéu esmentada ens sembla una obra plenament atribuïble a Jordi de Déu i la santa, a algun dels seus immediats seguidors. Prové també d'aquesta zona la marededéu de Boixadors (n.º 43), una de les millors escultures gòtiques del Museu Episcopal. Cal no oblidar la imatge alabastrina de la marededéu del Sol del Pont (lamentablement perduda el

18. DURAN I SANPERE, A.: *Els retaules de pedra*, Barcelona 1932, vol. I, p. 29.

1936, bé que després ha estat reproduïda), molt venerada a Roda de Ter i que correspon al tipus de Maria sedent amb l'infant dret sobre un dels genolls (Clixé Gudiol A-4103)^{18a} o la del santuari de Bellmunt (Sant Pere de Torelló), petita escultura d'uns 22 cm. d'alçada^{18b}.

6. CAP AL SEGLE XV

Una sèrie d'esdeveniments preparen a Vic i a tota la comarca la renovació que es viurà al voltant del canvi de segle. No podem oblidar tampoc que a més a més del claustre de la catedral es dugueren a terme altres construccions d'importància a les quals farem referència tot seguit i amb les quals es relacionen també elements escultòrics molt notables.

Ja hem parlat al seu moment de l'establiment a la ciutat de Vic de franciscans i mercedaris i de llurs primeres construccions, de caire provisional. Els framenors s'havien establert al raval de santa Eulàlia i d'allí passaren a l'actual carrer de sant Francesc. En aquest indret bastiren un edifici que els acollí fins que, el 1570, abandonaren la ciutat i que subsistí fins que els dominicans, als quals va ser cedit, l'hagueren d'enderrocar per causa de la guerra amb França (vers 1654). Consta que les obres d'aquest convent es feren, en allò més important, durant la primera meitat del segle XIV, si bé en dates posteriors encara hi ha notícies de la construcció d'alguna capella. Concretament, el 1386 n'estaven fent una els mestres d'obres de Vic Antoni Valls i Ramon de Caurnies juntament amb el lapicida Joan Sobrevila. Pel que ens diuen els testimonis, l'església era d'una sola nau amb capelles als costats i precedida per un pòrtic. Alguns documents ens parlen a més a més de la riquesa de la decoració pictòrica de l'edifici, qui sap si del període gòtic. Les dependències conventuals, ordenades al voltant d'un claustre, serviren de residència durant les estades dels reis a Vic¹⁹.

Procedeix d'aquest convent la marededéu que cataloguem amb el n.º 48. A desgrat del canvi de titularitat de l'edifici i de la seva destrucció al segle XVII, els dominicans van conservar alguns dels seus elements portant-los a la nova església que construïren: l'actual parròquia de sant Domènec. Sembla ser que va conservar-se íntegre el retaule major (després veurem com també passà quelcom semblant amb les monges de santa Clara), presidit precisament per aquesta imatge d'alabastre —amb l'advocació de la Verge del Roser o de la Bonanova— juntament amb sant Domènec i santa Caterina²⁰. Allí va restar fins que el 1936 sofrí les conseqüències del saqueig i, un cop acabada la guerra, pogué ingressar al Museu. Malgrat el seu lamentable estat de conservació, no pot negar-se la gran qualitat d'aquesta escultura, la qual anuncia a Osona els avenços de l'art del segle XV vers un major realisme i, ensems, un refinament més gran.

18a. JUNYENT, E.: *La devoción mariana en Roda de Ter* «Roda de Ter» n.º XII (setembre 1954).

18b. SOLÀ, Fortià: *Història de Torelló*. Vol. II. Barcelona, 1948 pp. 244-248; CAMÓS, Narciso: *Jardín de María...* Barcelona, 1979 pp. 372-374; JUNYENT, Eduard: *La comarca de Vic*. Granollers 1971; VILA Y SALA, Antoni: *Historia y album del santuario de N.ª S.ª de Bellmunt* Barcelona 1904, pp. 15-16.

19. *Iglesia dels framenors de Vic*, «BCEV», vol. I (1912-1914), p. 124; JUNYENT, E.: *El monestir de sant Francesc*, «Ausa», vol. IV (1961-1963), pp. 121-124.

20. COLL, Jayme: *Cronica seráfica de la santa provincia de Cataluña...*, Barcelona 1738, p. 148; BARRAQUER Y ROVIRALTA, Cayetano: *Las casas de religiosos en Cataluña durante el primer tercio del siglo XIX*, t. II, Barcelona 1906, p. 55.

També procedint d'aquest convent i amb les mateixes característiques que la marededéu que acabem de comentar, bé que amb unes connotacions d'estil molt més marcades, es troba un àngel de l'anunciació (n.º 89) fet amb pedra granítica, el qual deixa veure ja una influència bastant clara de l'art radiant de Borgonya. L'expressió de la figura és d'una gràcia comparable a les del taller d'escultors del palau del rei Martí a Poblet o a les de la façana dels palaus de l'Ajuntament o de la Generalitat, a Barcelona.

La segona de les edificacions que es feren a Vic en aquest temps va ser la del convent dels mercedaris. Hem dit que havien acabat per establir-se al lloc anomenat Hortes de Letrans, on primerament tingueren un senzill oratori. No obstant això, i a causa de la conversió de la confraria mercedària inicial en un orde plenament religiós, es féu sentir la necessitat d'aixecar una església més ampla. Les primeres donacions i compres de terrenys adjacents al primitiu assentament, amb la intenció de fer possible aquesta edificació, es registren el 1316. Quatre anys més tard, el bisbe Berenguer de Guàrdia —el mateix que impulsà les obres del claustre de la catedral— n'autoritza la construcció, això sí, amb les consabudes limitacions relatives al culte i a la litúrgia. A desgrat d'aquest panorama afalagador se sap que la primera església fou més aviat modesta, puix el 1355 es parlava de la necessitat de renovar-la. En aquesta data s'emprengueren les obres que es pretenien definitives, però deu anys més tard, amb motiu de les lluites amb Bernat de Cabrera i, concretament, davant del temor d'una invasió militar de la ciutat, foren enderrocats tots els edificis propers a la muralla en els quals haurien pogut fer-se forts els enemics. El convent de la Mercè era un d'ells. Així doncs, calgué començar de bell nou.

Per evitar que un fet semblant es repetís en el futur i un cop normalitzada la vida ciutadana, l'orde cercà nous terrenys per establir-se a l'interior del recinte murat. Després d'alguns tempteigs anà a raure a la vora del carrer de Jubaltar (o Gibraltar), el 1367, i durant els deu anys següents es registren adquisicions per a l'ampliació dels terrenys. El 1383 se sap que l'obra era començada. Degué quedar pràcticament enllestida a començaments del segle següent, si bé fins a les darreries de la quinzena centúria es van anar completant i millorant. Aquests treballs de construcció avançaren a desgrat de nombroses barreres legals que els eren interposades, fins al punt que el 1402 motivaren la intervenció del rei. Per aquesta causa sabem que en aquell moment l'edifici constava ja dels cinc trams amb els quals hauria de subsistir i que havien estat dreçats alguns dels arcs diafragma destinats a sostenir la coberta de fusta. Mancava fer la resta dels arcs i cobrir amb volta el presbiteri. També és per aquest motiu que ens assabentem que un tal Pere Aguilar, mestre de cases de Vic i devot de la marededéu de la Mercè (cal no confondre'l amb el Pere Aguilar escultor, actiu a Santa Coloma de Queralt i a Lleida temps abans) havia promès que faria sense cap càrrec determinats treballs que es concretaren en uns dels arcs diafragma i en sengles escuts, un de la seva família i l'altre del llinatge Molina, també benefactor de l'obra del convent²¹. Eduard Junyent ens fa saber, a més, la intervenció de

21. CASADEVALL, F. X.: *Notes històriques del convent e iglesia de la Mercè de la ciutat de Vich*, «La Veu del Montserrat» any XIX (1896), pp. 202-204; 218-220; 226-227; 244-245; 251-253; 266-269; 291-292; 299-300 i 331-332; G.: *El culte de la Mare de Déu de la Mercè a Vich*, «Gazeta de Vich» n.º 602 (29 agost 1918); n.º 607 (10 setembre 1918); n.º 608 (12 setembre 1918) i n.º 609 (14 setembre 1918).

l'arquitecte Guillem Abiell, conegut per les seves múltiples activitats a Barcelona i la seva presència a la cèlebre reunió d'arquitectes de Girona (documentat el 1391), de Francesc Marc, el 1394, i d'Antoni Valls, l'any 1409²².

Aquesta església fou transformada al segle XVII, paral·lelament a la renovació de part dels edificis conventuals, amb l'addició d'un cos alt i una ornamentació de regust barroc. El 1734 Josep Morató hi feia la portalada i l'any 1936 va ser enderrocada. Era, com hem vist, una construcció corresponent al tipus de nau única amb coberta de fusta sobre arcs diafragma, tipus molt característic del gòtic català. Constava de cinc trams amb capelles als costats. De la mateixa església procedia una marededéu ara conservada al Museu (n.º 34) que ja és mencionada en un inventari de l'any 1405 com «una imatge de fusta de santa Maria amb lo Jesús a la falda»²³ i que caldria datar poc temps abans. Es mantingué al servei del culte fins a la remodelació barroca de l'edifici, ja que aleshores va ser portada al portal de la muralla dit d'en Teixidor, on es presentava revestida amb indumentària postissa (causa de la mutilació).

Estilísticament correspon al mateix moment en què es fa la marededéu de la Mercè de Barcelona. Aquesta darrera és una obra majestuosa que s'atribueix fonamentadament a Pere Moragues i es data vers el 1361. En tot cas, la imatge de Vic aporta també un estil netament avançat, apropant-se a una expressivitat naturalista sense afectacions. Vist això, em sembla convenient retreure aquí una vella tradició difosa per les cases mercedàries, segons la qual, després de l'aparició de la Verge a Pere Nolasc, Ramon de Penyafort i Jaume I manant-los la fundació de l'orde mercedari, el primer dels tres, amb la intenció de deixar constància de l'esdeveniment, volgué que tres artistes diferents obressin cada un una imatge de la Verge a partir de les indicacions que ell mateix els donaria i que la més perfecta de les tres restés a la casa mare de Barcelona, mentre que les altres dues anaren, respectivament, a Vic i a Lleida.²⁴

Aquesta imatge de la marededéu de la Mercè ens obre el pas per parlar breument d'altres obres d'imatgeria d'aquest període, les quals veuen incrementar, per una banda, el caràcter monumentalista (augment del tamany dels grups) i de l'altra, el seu efecte colorista, mitjançant policromies molt vistents i profusió de daurats (n.ºs. 36 i 37). És també el cas de la marededéu antigament conservada a l'ermita de Sant Julià de Vilamirosa (podem fer-nos-en càrrec pels clixés Gudiol A-4092 i 4093), malmesa per haver estat revestida amb indumentària postissa, però d'innegable qualitat. La Verge reposa sobre un tron encoixinat i té l'infant sobre la falda; aquest sosté l'esfera simbòlica amb una mà i amb l'altra fa un gest molt decidit de beneir. Mn. Pere Bofill ens feia saber que aquesta escultura era molt semblant a la que es conservava a Sant Esteve de Granollers, en la qual la mare anava vestida amb gonella daurada i mantell blau folrat de porpra i l'infant amb túnica vermella i ornaments de color verd²⁵.

És absolutament ineludible en el si d'aquest apartat fer una referència a la fortificació de Vic, ordenada directament per Pere el Cerimoniós a través del veguer

22. JUNYENT, E.: *La ciutat de Vic* p. 123.

23. G.: *El culte de la Mare de Déu de la Mercè...* n.º 609.

24. Ibid.

25. BOFILL, Pere: *Les iglésies antigues del terme del castell de Gurb*, «BCEV», vol. IV (1921-1924), pp. 163-168 i 173-182.

d'Osona, l'any 1368. De fet, aquesta ordre obeïa a un pla general de defensa davant d'un possible conflicte bèl·lic i, passada la urgència inicial, les obres es completaren molt a poc a poc. Ja és sabut que Vic estava encerclada per muralles des de molt temps abans i que aquestes defenses antigues havien quedat sobrepassades i engolides pel creixement de la ciutat; així doncs, l'ordre reial ja esmentada manava, en primer lloc, que s'enderroqués tot allò que fos un destorb per a aquelles muralles o pogués disminuir-ne l'efectivitat (recordem que una ordre semblant va ser, tres anys abans, la causa de l'enderroc del convent dels mercedaris) i, després, que es repassessin les muralles antigues a fi i efecte de poder fer front a qualsevol eventualitat. La segona etapa del pla pretenia la total renovació de les muralles, aixecant nous panys de paret i noves torres. Concretament, hi havia d'haver quatre portes amb dues torres cada una i tres d'una sola torre a més a més d'unes altres torres repartides regularment. Les disposicions reials referents a aquesta qüestió especifiquen, a més a més, que, tenint en compte la peremptòria necessitat dels treballs, podien ser mobilitzats tots els mestres d'obra o picapedrers de la ciutat i comarca (amb determinades penes per als qui ho refusessin), puix era convenient que s'hi dediquessin, si més no, un centenar d'obrers: seixanta per la partida jussana i quaranta per la sobirana²⁶.

El cas és que el 1390 es treballava encara en algunes parts de l'obra. Ara bé, per sobre de la càrrega econòmica que representà per a la ciutat, és evident que una semblant concentració de mestres constructors representà l'execució de nombrosos projectes d'obres públiques i la concreció d'una fesomia urbana molt determinada. Dues són les escultures conservades que depenen de la muralla: la primera, la làpida dita «dels tudons» (n.º 109), prové del portal de santa Eulàlia (a l'extrem del carrer de Dues Soles) i ens diu que aquest portal s'estava construint l'any 1371. Per un altre testimoni sabem també que el portal que ens ocupa tenia una capella dedicada a la marededéu de la Gràcia, representada per una imatge d'alabastre que passà a l'antiga escola de dibuix i d'aquí al Museu on ara, a manca de qualsevol altra dada, és inidentificable²⁷. La segona de les escultures pertanyent a les muralles resta encara al seu lloc d'origen, per bé que el context hagi canviat del tot. Es tracta de la Verge de l'antic portal de Gurb (ara en una fornícula a l'extrem del carrer de les Neus), que dona el tipus de Verge de la llet. Sembla ser que la capella d'aquest portal era de les més riques i ben dotades de tota la muralla i, en certa manera, la imatge ho denota. Es tracta d'una escultura alabastrina d'uns 70 cm. d'alçada en la qual Maria apareix dèmpèus i sostenint el fill amb les dues mans, en actitud d'alletar-lo. Va vestida amb corona floronada, túnica i mantell que li baixa des del cap i es pot datar cap a les darreries del segle XIV o principis de la centúria següent. Estilísticament la situariem en un moment paral·lel al de la marededéu de sant Domènec, això és, en les primeres manifestacions del que hauria d'ésser l'art més realista i refinat del segle XV. El seu estat de conservació permet apreciar l'excel·lència de les seves qualitats. Diguem, a més, que ens recorda molt una imatge de característiques semblants conservada al santuari de Falgars (Pobla de Lillet).

Per enllaçar amb el que serà l'apartat següent ens cal tornar altra vegada al si de

26. JUNYENT, E.: *La fortificación de Vich en 1368*, «Ausa», vol. II (1955-1957), pp. 347-356.

27. J. G.: *La Mare de Déu en les muralles de Vich*, «BCEV», vol. IV (1921-1924), pp. 146-149. Podria ésser la peça n.º 51?

la catedral on, paral·lelament al claustre, es constata la realització de diverses sepultures de bisbes. Cap d'ells no ha arribat íntegre als nostres dies, puix les seves pedres foren fetes servir com a material de construcció en les obres de la nova seu; de tota manera ens sembla convenient deixar-ne constància. Hem parlat ja d'un fragment de la coberta del sepulcre del bisbe Berenguer de Bellví, rescatat per les excavacions dels anys quaranta. Pel testimoni que en dona el contracte del nou sepulcre de sant Bernat Calbó, al qual farem referència tot seguit, sabem també que el monument funerari de Berenguer de Guàrdia, el bisbe que havia començat l'obra del claustre, presentava a la coberta la seva imatge jacent, revestida de pontifical i flanquejada per dos àngels²⁸. Més anomenada va obtenir la sepultura de Galceran Sacosta (1328-1345), el seu successor, car hi fan referència moltes descripcions antigues. Evidentment, es tracta d'una d'aquelles obres dutes a terme juntament amb el claustre, per la qual cosa lamentem encara més no haver-la conservat. El bisbe Sacosta féu edificar al costat N. de la nau de la catedral una capella dedicada al Corpus Christi, la qual va ser consagrada el 1340. En aquesta mateixa capella va fer-se fer el seu monument funerari, obra d'alabastre que, si hem de fer cas del que en diuen les descripcions antigues, era una de les millors escultures de tota la catedral. S'han conservat quatre figures de lleons ajaguts que segurament eren les que suportaven el sepulcre. Són, sense cap mena de dubte, obres d'un gran vigor però que, no obstant això, no permeten que puguem fer-nos càrrec de com devia ser el conjunt de l'obra. Vers el 1802 foren posats als quatre angles superiors del claustre, com si fossin gàrgoles.²⁹

El règim que a partir de mitjan segle XIV es seguia en la designació dels bisbes, confiant la darrera decisió a l'autoritat papal, va fer que la mitra de Vic esdevingués una seu «de pas» i que, en conseqüència, durant bastant temps no es fes a la catedral cap altra sepultura episcopal. De tota manera, enmig d'aquest període es va aixecar el sepulcre més important de tots els que hem vist fins ara, si tenim en compte la categoria del personatge que hi havia de ser sebollit: Bernat Calbó, antic abat de Santes Creus i bisbe de Vic (1233-1243). Com ja és sabut, a la seva mort havia estat sepultat honoríficament tocant a les fonts baptismals de la catedral, en un indret apropiat a l'escala d'accés al claustre on ja hi havia altres enterraments de bisbes (i on, el 1278, va ser dedicat un altar a sant Martí). A causa de la seva actitud pacificadora, Bernat Calbó fou venerat com a sant i el seu culte anà agafant importància. El 1381, el bisbe Garcia Fernandez d'Herédia (1377-1387) dictava un decret pel qual convidava tots els fidels a fer donatius amb la intenció d'erigir-li un nou monument funerari. L'any següent aquesta obra era contractada.

El sis d'abril de 1382 es data el pacte entre Arnau de Condamina (canonge tresorer), Francesc Roqueta, Francesc de Terrers, Ramon Ocelló i Francesc Clos (consellers de la partida reial) d'una banda, i mestre Colí de Marchveya, de la diòcesi de Cambrai, de l'altra, per fer i obrar un sepulcre d'alabastre per a sant Bernat Calbó, de les mateixes mides que l'existent fins aleshores (9 pams de llarg i 4 i mig d'alt). A la coberta hi hauria d'anar esculpida la imatge jacent d'un bisbe vestit de pontifical (el contracte posa com a model la de Berenguer de Guàrdia) i a la part anterior de la caixa sis relleus pintats i daurats representant altres tants miracles

28. GUDIOL, Joseph: *Lo sepulcre de Sant Bernat Calbó bisbe de Vich*, Barcelona 1912.

29. JUNYENT, E.: *La custodia de la catedral*, «Ausa», vol. I (1952-1954), pp. 108-112.

obrats pel sant; els laterals també n'oferirien un cada un. Aquesta caixa esculpida reposava sobre sis columnes i el preu del conjunt era de 55 lliures, la primera meitat de les quals va ser pagada a l'escultor l'octubre del mateix 1382.³⁰

Tenim moltes descripcions de la tomba del sant, per les quals sabem que la mencionada imatge jacent era pràcticament treballada a tot volum i que apareixia flanquejada per dos àngels sostenint uns llençols i en actitud de portar l'ànima del sant vers el cel³¹. El conjunt s'alçava una mica més d'un metre sobre el nivell del paviment i estava arrambat a la taula de l'altar; tot plegat quedava disposat sobre un basament de pedra que aparegué en les excavacions de després de la guerra civil, i no estava adossat a la paret sinó que podia rodejar-se ja que el cos del sant era visible per la part del darrera del monument³². Aquesta disposició és pràcticament idèntica a la de l'antic sepulcre de sant Oleguer —un cas molt semblant al de sant Bernat, ja que rebia culte des de pocs anys després de la seva mort però no va ser canonitzat fins el segle XVII—, obra existent a la catedral de Barcelona, atribuïda a Pere Sanglada i que es data entre 1372 i 1405³³. Aquest sepulcre gòtic de Sant Bernat Calbó va ser remogut del seu emplaçament original a finals del segle XVII i va quedar definitivament fora de l'ús per al qual havia estat destinat en completar-se la magnífica urna d'argent obrada per Joan Matons el 1728.

És molt interessant la personalitat de l'autor d'aquesta obra —desapareguda per complet—, el ja citat mestre Colí de Marchveylla o Marveylla. Tenint en compte que els documents precisen, com hem dit, que era oriünd de la diòcesi de Cambrai, pensem que la seva població d'origen no ha de ser altra que l'actual Merville, a la vora del riu Lys i pertanyent al departament del Nord (districte de Dunkerke). Tingui's present que aquesta vila també deu ser, probablement, el punt d'origen del famós escultor Jean de Marville, mestre i predecessor de Claus Sluter, actiu a Dijon només uns anys abans de les dates esmentades per al sepulcre de sant Bernat³⁴. En tot cas, no hi ha cap mena de dubte que cal comptar Colí de Merville entre aquells escultors que, com Pere de Sant Joan, Joan de Valenciennes (ambdós originaris de la Picardia, regió molt propera a la de Cambrai) o Françoy Salau, introduïren a Catalunya les novetats de l'art que començava a fer-se a Borgonya sota el signe d'un realisme que tant tendeix al preciosisme amanerat (com es dóna a Catalunya; ja veurem que Pere Oller n'és el màxim exponent) com a un idealisme ple de tensions.

Cal no confondre aquest Colí de Merville amb un tal Colí de Maraya, mestre de

30. GUDIOL, Joseph: *Lo sepulcre...*

31. No és del tot correcte, per tant, la reconstrucció hipotètica del sepulcre que situa la representació dels àngels emportant-se l'ànima del difunt en un plafó a part, fixat sobre la paret del fons, d'una manera molt semblant al sepulcre de Joan d'Aragó a la catedral de Tarragona. Tingui's present que algunes de les tombes reials de Poblet també deixen veure uns àngels flanquejant les imatges jacentes i que al sepulcre de santa Eulàlia de Barcelona, per exemple, aquella escena es troba a la part posterior de la coberta. Vegeu l'esmentada reconstrucció a «Ausa» n.º 95-96 (1980), p. 142 (Catàleg de l'exposició commemorativa del VIII centenari del naixement del sant).

32. JUNYENT, Eduardo: *Veneración y culto a san Bernardo Calbó*; apèndix a RICART, José: *San Bernardo Calbó*, Barcelona 1943.

33. DURAN I SANPERE, Agustí: *El sepulcre de sant Oleguer, a Barcelona i la seva història*, vol. III, Barcelona 1975, pp. 386-394.

34. HUMBERT, André: *La sculpture sous les ducs de Bourgogne*, París 1913, p. 56.

vidrieres que també apareix en la documentació catalana de l'època i que era originari de la diòcesi de Troyes (concretament, de Maraye en Othe, del departament de l'Aube)³⁵. No obstant això, el sepulcre de Sant Bernat Calbó no és tampoc l'única obra documentada de l'escultor, ja que el mateix contracte ens diu que havia fet ja el sepulcre de Francesc De Roqueta, un dels consellers de la part contractant, i hom l'ha localitzat a Barcelona un any abans de la seva presència a Osona³⁶. A més, ens sembla del tot evident que l'enigmàtic «mestre Colí», autor de la galeria N.E. de la part baixa del claustre del monestir de Ripoll —posada com a model de la que hi havia de fer Jordi de Déu el 1390—, no és ningú més que aquest Colí de Merville³⁷.

Tanmateix, els capitells de l'esmentada galeria serien l'únic testimoni de l'obra del mestre que ha arribat fins als nostres dies: s'hi manifesta ple de fantasia però amb un art de perfils una mica durs que no deuria ser, lògicament, el del sepulcre de sant Bernat (on hauria d'haver desplegat els seus millors efectius).

7. EL SEGLE XV: ABANS DE PERE OLLER

Si Osona havia rebut directament de les mans de mestre Colí el corrent renovador de l'art impulsat des de Borgonya, no passaren gaires anys abans que hi arribés també l'esplendorosa adaptació que en feren els artistes autòctons: el retaule de Pere Oller n'és una de les fites més altes. De fet, en el lapsus de temps que transcorre entre un moment i l'altre es produeixen dos processos paral·lels. A Barcelona, en el si de l'obra del cor de la catedral, una sèrie d'escultors especialment vinculats a les terres gironines —entre ells Pere Oller— duen a terme la transformació d'uns patrons artístics importats en quelcom més d'acord amb l'esperit del país; a Osona, en canvi, els tallers locals milloren ostensiblement el seu nivell mitjà i, si bé mostren haver pres nota de les novetats més importants, s'hi mostren encara força reticents.

Un cop completat el magnífic claustre gòtic, la seu vigatana sentí la necessitat de renovar l'antic creuer de la construcció olibana. Aquest es trobava en bastant mal estat, de manera que l'any 1400 un terratrèmol en malmeté seriosament la paret de migjorn; el mateix any —com ja hem dit— el capítol prengué l'acord de destinar el proveïment de l'economia del claustre per a aquesta obra, la qual no degué trigar gaire temps a ser endegada. De fet, no es tractava de construir-lo de nou sinó de reforçar l'antic i d'adaptar-lo a les necessitats de la litúrgia del moment. Així doncs, i a desgrat que no és una obra gaire coneguda (ignorem, per exemple, les conclusions a què s'hagués pogut arribar després de les excavacions dels anys quaranta), sabem que es reforçaren els arcs i que, a més de les dues capelles ja existents a cada un dels braços, se n'obriren unes altres tres a les parets del fons³⁸. Com a conse-

35. DURAN I SANPERE, Agustí: *Llibre de Cervera*, Barcelona 1977, p. 309; ALONSO GARCIA, Gabriel: *Los maestros de «La Seu vella de Lleida» y sus colaboradores*, Lleida 1976, pp. 54 i 76.

36. PUIGGARÍ, José: *Noticia de algunos artistas catalanes inéditos de la Edad Media y del Renacimiento. Parte segunda*, «Memorias de la Academia de Buenas Letras de Barcelona», t. III (1880), p. 274.

37. JUNYENT, Eduard: *Note inèdites sobre el monestir de Ripoll*, «Analecta sacra Tarracoen-sia», vol. IX (1933), pp. 185-225; JUNYENT, Eduard: *El monestir de Santa Maria de Ripoll*, Barcelona 1975, pp. 164-169.

38. JUNYENT: *La ciutat de Vic*, p. 158.

quència directa d'aquests treballs —realitzats sota la direcció del mestre Antoni Valls— calgué procedir a la reforma del presbiteri, ensorrant la cripta-tribuna pre-existent per tal de rebaixar-ne el nivell (la darrera menció que fan els documents de l'altar d'aquella cripta és de 1408)³⁹.

Tot plegat comportà el trasllat del cor —fins aleshores disposat sobre la cripta-tribuna— al centre de la nau i la construcció d'un nou retaule major al darrera de l'altar consagrat de nou la diada de sant Pere de 1418.

Abans d'iniciar l'estudi de l'obra de Pere Oller ens sembla convenient referir-nos a tres escultures d'aquest moment. La primera és un sant Pere (n.º 72) obrat en pedra calcària, el qual procedeix d'algun punt de la catedral i que estilísticament es relaciona amb les obres de l'ambient barceloní en el qual es formà l'autor del retaule major de la catedral. Pensem principalment, com a paral·lel, en la imatge de l'àngel que presideix la façana de l'Ajuntament de Barcelona, d'autoria discutida. Seria bell poder imaginar aquest sant Pere com a una obra de mestre Colí. És interessant per la iconografia, car si bé tracta un tema —el del «Quo Vadis»— que ja es trobava en altres indrets de la catedral (a un dels relleus del segle XII i al mateix retaule major), és molt poc freqüent en escultures exemptes. Remarquem-ne també la policromia.

La segona de les escultures és una marededéu d'alabastre que procedeix així mateix de la catedral (n.º 16) i sobre la qual mossèn Gudiol pensava si podia ser la «marededéu del cor». Aquesta advocació, situada en un altar que es trobava al bell mig del cor dels canonges —i d'aquí la denominació— consta des de 1205 en els documents. Quan, per raó de les obres suara descrites, desaparegué el cor primitiu, la imatge es col·locà sobre la porta d'accés als claustres i hi romangué fins que el 1593 passà a la capella de sant Jaume i sant Felip del mateix claustre gòtic⁴⁰. És versemblant suposar que el primer dels trasllats esmentats (vers 1410) impliqués la realització d'una nova imatge, ja que aquesta suposició s'adiu molt bé amb la data que cal assignar-li, just abans de la irrupció de Pere Oller en l'ambient de la ciutat. Es tracta d'una escultura que perpetua el tipus de marededéu sedent i que, si bé es pròpia d'un art ben avançat, no assoleix la gràcia de la que presideix el retaule major. Té, a part d'això, alguns punts de contacte força sorprenents amb una altra marededéu que hi havia hagut fins el 1936 a l'ermita de sant Miquel de la Guàrdia, a les Masies de Roda (coneguda a través del clixé Gudiol A-4099 i 4100 i que ara es troba, trossejada, al proper mas Vicenç (Clixé Conservació de monuments 9904 i 9906). Tot plegat són indicis per atribuir-les a un obrador osonenc.

Per acabar, fem referència a la creu de terme n.º 110, la qual procedeix del «pla dels caputxins» de Vic. Aquest indret era situat a l'entrada del raval de santa Eulàlia, a la banda E. de la ciutat, i cresqué molt ràpidament, de manera que el 1510 s'hi edificava ja una capella dedicada a l'àngel custodi. Aquesta capella va ser cedida als caputxins el 1608 —cosa que donà nom al lloc— i fou enderrocada tot seguit amb la intenció de construir-hi un edifici més gran. Segurament obeïnt a tots aquests canvis, el 10 de juliol de 1620 el Consell Municipal de Vic prengué l'acord «que la creu de terme que hi havia davant de la capella de l'àngel custodi es traslladi

39. JUNYENT, Eduard: *La cripta romànica de la catedral de Vic*, «Anuario de Estudios medievales», vol. III (1966), pp. 91-109.

40. GUDIOL I CUNILL, Joseph: *Los claustres de la catedral de Vich...*

al capdamunt del carrer de sant Francesc»⁴¹. Romangué en aquest nou emplaçament (on la plasmen alguns gravats i dibuixos antics) fins al segle passat, quan va ser traslladada al cementiri. Darrerament ha ingressat al Museu.

Com a treball escultòric és una peça important, que dona al tema de la creu de terme un desenvolupament certament monumental sense perdre de vista els models de les creus d'argenteria, i que pot datar-se poc abans de 1415 si tenim en compte que en aquell moment s'aixecaven força capelles a la part exterior de la ciutat i que, precisament en la data esmentada (10 de maig de 1415), el mestre d'obres Bernat de Muntpedrós es comprometé a fer una teulada per cobrir la creu o oratori dreçat davant del portal de santa Eulàlia⁴². En la inscripció que ostenta a la part baixa, identifiquem l'escut de la família Desprat.

8. PERE OLLER A VIC

La irrupció de Pere Oller en el panorama creatiu d'Osona no significa res més que la confirmació d'un moment de plenitud artística que vivia la comarca. Endinsant-nos en el camp de la pintura recordem, si més no, les obres de Lluís Borrassà a Manlleu (retaule de sant Pere per a la parròquia de santa Maria —1403—; no conservat), a Sant Andreu de Gurb (1418, al Museu episcopal), a Santa Maria de Seva (1417, al Museu) i a Vic mateix (retaule de les onze mil verges per a aquesta capella del claustre de la catedral, el 1412, i el magnífic retaule de Santa Clara, de 1415, al Museu), així com les obres de seguidors seus, els dits mestres de Fonollosa i de les figures anèmiques. En dates més tardanes podem consignar també els retaules de Bernat Martorell a la Mercè de Vic (1436, ara al Museu) o el dedicat a la Magdalena que procedeix de Parrella (també al Museu).

Havent donat les dades precedents només a tall d'exemple, la idea sobre la qual volem insistir és que Osona, si bé vivia encara sotraguejada pels darrers conflictes jurisdiccionals, sintonitzà amb un art que deixava de ser propi dels nuclis d'influència reial per ser assumit per la burgesia benestant en general i les formes del qual es concreten, a l'ensem, en un realisme exhuberant i en un gust accentuat pel luxe. En la definició d'aquest corrent artístic renovador té una influència decisiva el ducat de Borgonya, on s'emmirallen tots els altres centres artístics. Ja hem vist com la seva penetració a Catalunya obeeix, en un primer moment, a la presència d'artistes forans, però que tot seguit es produeix l'assumpció per part dels artistes autòctons, els quals —deixant de banda el cas culminant de Pere Joan— prefereixen aprofundir més la via del preciosisme detallista que no pas la d'una expressivitat més gran a la qual els hauria permès arribar la nova circumstància.

En aquest sentit, l'obra de Pere Oller és molt il·lustrativa: allò que el caracteritza són les figures menudes, de rostre inexpressiu, situades dins d'un marc ben definit i mogudes amb tendència a l'«horror vacui». Sovint sembla com si jugués amb una sèrie d'esquemes preconcebuts que retrobem en moltes de les seves obres (com dels angeletes, dels endolats, d'algunes actituds,...). L'ús del realisme no li serveix per

41. Nota inèdita que ens ha estat gentilment facilitada per Ramon Ordeig i Mata. És treta del llibre d'acords del municipi n.º 14 (10 juliol 1620).

42. GUDIOL I CUNILL, J.: *Les creus monumentals de Catalunya*, Barcelona 1919.

donar a les seves obres —per exemple, les escenes del retaule de Vic (Fig. D)— una impressió de «veritat», ans per recrear-se en una sèrie de detalls que, convenientment realçats amb la policromia, produeixen una major impressió de riquesa. Aquesta és al cap i a la fi la mateixa raó que fa que les seves imatges exemptes (bé siguin els jacents de sepulcres, bé el sant Pere del nostre retaule) resultin d'una execució molt refinada però estiguin mancades de qualsevol vigor expressiu, essent-hi només present aquella gràcia gòtica de les marededéus del segle precedent (Fig. E).

Pere Oller, escultor d'origen gironí, es va formar al taller del cor de la catedral de Barcelona que encapçalava Pere Sanglada i, de tots els que treballaren allí, és l'artista que escampà més la seva obra. A Vic hi va arribar gràcies a la intervenció d'un personatge interessant: el canonge sacrista Bernat Despujol, important legista i vicari episcopal en temps del bisbe Alfons de Tous (1410-1421), el qual sabé entendre molt bé que la funció de sacrista comportava l'obligació de proveir de tot allò que fos necessari per al culte i l'endrecament de l'església. Bernat Despujol, canonge des del 9 de setembre de 1385 fins a la seva mort (11 de novembre de 1434), féu nombroses donacions relatives al culte, però, a més, dotà la catedral de les seves més preuades obres d'art: el retaule major que ara ens ocupa, diversos ornaments entre els quals sobresortien una casulla i dues dalmàtiques actualment conservades al Museu (1430-1436 CAT.), la custòdia processional desapareguda el 1936⁴³, la reixa que tancava el presbiteri, ara al pis baix del claustre⁴⁴, etc.

El contracte del retaule es data el 24 de març de 1420 i s'hi recullen els pactes que tingueren privadament l'escultor i el canonge, ja que era voluntat expressa d'ambdós que no hi hagués intervenció notarial. Concretament, s'especifica que, pel preu global de nou-cents florins, seria fet un retaule amb alabastre de Segueró (Garrotxa) i pedra de Sant Bartomeu del Grau, pintat i daurat convenientment. Les dimensions fixades per a l'obra eren de vint-i-cinc pams «de cana de drap de llana» d'amplada per vint d'alçada, i s'acordà també que seria presidit per unes respectives imatges de sant Pere i la marededéu, tal com hi són avui dia. De les ales i el bancal només se'n determina l'estructura, de manera que els motius a representar-hi serien escollits per Bernat Despujol, i del guardapols es diu que hauria de presentar «fullatges, algunes lletres i angelets». El termini per a l'acompliment de l'obra era d'uns tres anys a comptar des del propi dia de tots els sants i, mentre l'adquisició de l'alabastre anava a càrrec de l'escultor, la pedra de sant Bartomeu, les pintures i l'or, així com el transport del material des de les respectives pedreres, era a les costes de Despujol.⁴⁵

De la manera com és fet aquest contracte, en el qual queda molt clara l'estructura —per bé que no fos seguida al peu de la lletra— mentre que no es parla del contingut de cada un dels relleus, diríem que denota l'existència d'un croquis previ de l'obra segurament dissenyat pel mateix Pere Oller. El cas és que el retaule quedà estructurat per un cos mitger de les característiques ja esmentades, un bancal centrat pel tabernacle, amb set compartiments a cada banda (als onze compartiments, comptant el tabernacle, que en total especificava el contracte s'hi han afegit els

43. JUNYENT: *La custòdia de la catedral...*

44. GUDIOL: *Nocions*, p. 566

45. La transcripció més a l'abast del text del contracte es troba a JUNYENT, E.: *El retablo mayor de la catedral de Vich*, «Ausa», vol. III (1958-1960), pp. 294-309.

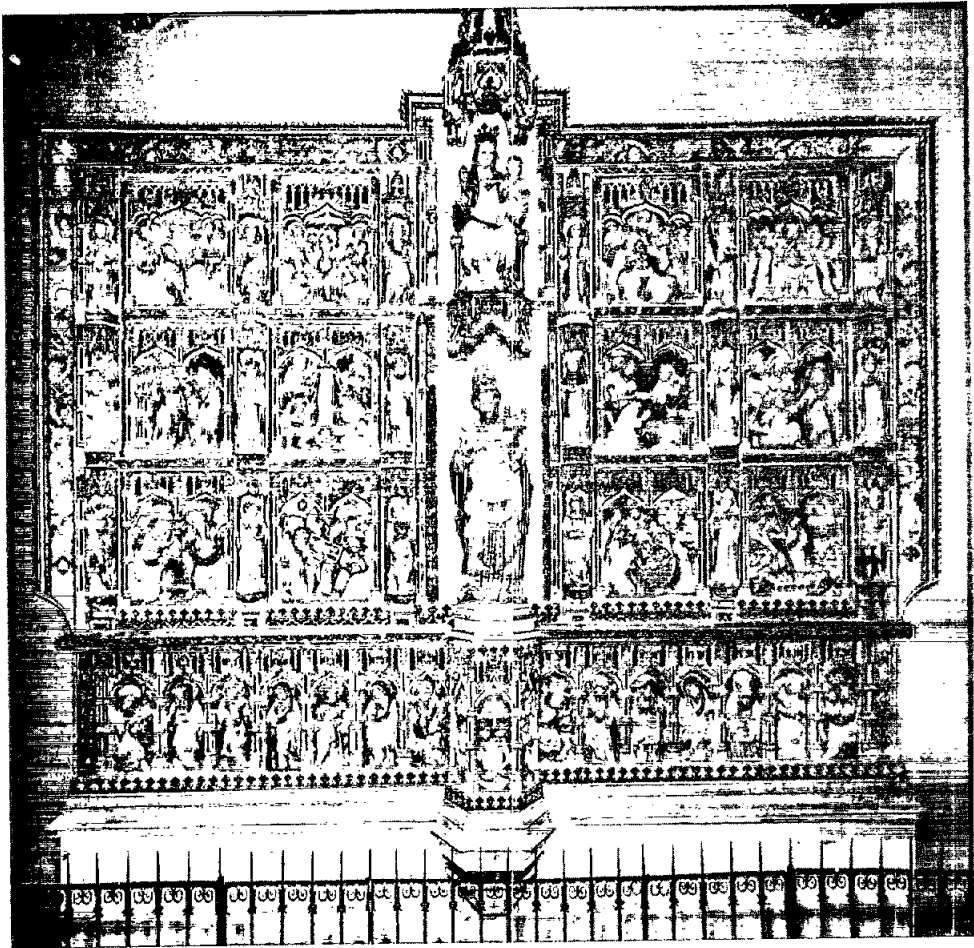


Fig. D: Retaule major de la catedral, obra de Pere Oller.

evangelistes), i dues ales amb dos carrers cada una. Aquests dos carrers consten, respectivament, de tres escenes col·locades sota dobles arcuacions ogivals, i estan flanquejats per unes «filloles» amb tres imatges de sants cada una. L'emmarcament, que era la part originàriament pensada per ser feta amb pedra de sant Bartomeu, està constituït per un guardapols —que per últim va ser exquisidament realitzat en alabastre— i un pinacle.

En el text del contracte ja va implícita la participació de l'escultor conjuntament amb els seus ajudants.

Per les èpoques i notes posteriors sabem que el mateix dia que se signà el pacte es van pagar els primers cent florins, mentre que la resta no va ser satisfeta si no en petites quantitats, l'última el 1428. El retaule havia quedat enllestit uns anys abans (però amb retard respecte al termini prèviament establert) ja que tenim notícies que l'estiu de 1426 va ser posat al seu lloc pel mestre Antoni Valls. El contracte amb el serraller de Cervera Joan Puig (datat el 1427) per a la reixa que havia de cloure el presbiteri, assenyalava el punt final de les obres que d'ençà el 1400 es feien a aquesta part de l'església.

Són moltes les vicissituds que ha sofert aquesta peça, si bé la seva innegable categoria ha fet que fos respectada fins i tot en les circumstàncies més adverses. Ara com ara pot ser contemplada en una disposició que no deu diferir gaire de l'original, per bé que en quedar adossada a la paret del fons de la girola ha perdut aquella missió primigènia que li fou confiada: constituir el teló de fons de l'espai litúrgic. Si volem imaginar-nos l'efecte que deuria fer en un principi, ens caldrà tenir present el presbiteri de la catedral de Tarragona, on es presenta, imponent, l'obra de Pere Joan.

En produir-se el traspàs de la vella catedral romànica a la nova edificació neoclàssica, sembla ser que sofrí la mutilació del guardapols, els fragments del qual quedaren oblidats en unes golfes. Pels volts de l'any 1856, segons ens fa saber mossèn Gudiol, es renovaren la credença i el sagrari de l'altar major i hom pensà que seria bo que, aprofitant aquests treballs, es dissimulés la nuesa dels murs de la catedral alçant el retaule sobre una altíssima socolada. El projecte va ser dirigit per l'arquitecte Josep Oriol Mestres (el qual intervingué en la urbanització de l'eixample de la ciutat) que, en la seva vessant neogoticista, cregué convenient completar l'obra amb uns esvelts pinacles i amb unes cresteries de fusta; aital projecte comportà l'eliminació de l'antic pinacle de pedra de Sant Bartomeu. Pocs anys més tard, amb motiu de la preparació de l'exposició arqueològico-artística de l'any 1868, Jaume Collell retrobà les peces disgregades en unes golfes de la catedral⁴⁶ i, després de ser exposades (nos. 230 i 239 a 243 del catàleg d'aquella exposició), anaren a parar al Museu Episcopal (mentre que el pinacle no fou inventariat, els fragments del guardapols reberen els nos. 489 i 1304 a 1307 CAT.).

Entretant, la catedral rebia —el 1927— la decoració pintada de Sert, de manera que el retaule es tornà a rebaixar i es suprimiren els additaments neogòtics. El juliol de 1936 les flames no afectaren de ple el presbiteri i així pogué salvar-se el retaule que, emparedat, subsistí fins a l'acabament de la guerra. Aleshores és quan va ser posat al seu emplaçament actual, havent perdut les portes (que passaren al Museu.

46. COLLELL, Jaume: *Del meu fadrinatge*, Vic 1920, p. 92.



Fig. E: Sant Simeó. Una de les figures del bancal del retaule, molt representativa de l'art de Pere Oller.

Fig. F: El guardapols del retaule, concebut i tractat amb una gran fantasia, fa pensar en les decoracions marginals de les miniatures.

Vegeu el n.º 131) però essent-li retornats els fragments del guardapols i el pinacle. La restauració comportà la neteja de la pedra i la revalorització de la policromia original (relleus amb fons pintat de blau amb tocs de daurat, vermell, verd i negre, sobretot als vestits).

Ja hem dit que la disposició actual és pràcticament l'original per bé que, en algun moment, hom hagi dubtat davant la possibilitat que alguna de les transformacions hagués alterat el conjunt d'alguna manera o altra. Respecte a l'ordenació dels temes que hi són representats, diguem que les escenes del rengle superior i de l'inferior ofereixen els set goigs de la Verge (Anunciació, Nadal, Epifania, Resurrecció, Ascensió, Pentecosta i Coronació de Maria, a més a més de l'entronització de sant Pere) mentre que les del rengle central presenten episodis de la vida de sant Pere (Vocació, Quo Vadis, Crucifixió) més la decapitació de sant Pau. Els muntants vénen a representar una sèrie de sants i el bancal ofereix l'apostolat amb els evangelistes als extrems. Al tabernacle, realçat per correspondre's amb el sagrari per la part del darrera, hi ha el tema de la pietat de Crist. Duran i Sanpere ja ha notat com tota aquesta disposició iconogràfica, bo i que en una primera ullada pot semblar desconcertant, és suficientment intencionada com perquè pugui relacionar-se amb les preferències de Bernat Despujol.⁴⁷

L'efecte que fa el conjunt és el d'un immens fris de personatges en el qual s'ha preferit la sensació de bigarrament, de vitalitat, en una paraula, d'abundància, a la claredat de l'exposició. Així les coses, doncs, és lògic que allò que ha interessat més l'artista no sigui precisament el conflicte intern de cada una de les figures sinó la plasmació d'una profusa comunitat celestial d'entre la qual sobresurten sant Pere i la marededéu. En aquest sentit, convé notar, a més a més, com les escenes de la part alta obren la porta a un nivell superior invisible: són, com ja sabem, l'ascensió, la pentecosta (ambdues donant per suposat que «més enllà» del marc del relleu hi ha encara quelcom) i les dues coronacions. Els relleus han estat treballats a un sol pla, en el qual es projecten tots els personatges i s'ha oblidat, per tant, qualsevol efecte pictòric. Pere Oller demostra encara estar molt arrelat a la tradició en concedir més importància a la gràcia, a l'elegància dels personatges, a llur exhuberància, que no a unes càrregues emocionals.

En aquest sentit, el guardapols que emmarca el conjunt es revela com una de les parts més significatives en tant que porta a les últimes conseqüències la profusió decorativa: ve a ser com la decoració marginal d'una miniatura (Fig. F) en la qual la veritat es barreja amb la fantasia. Hi alternen escuts de la família Despujol i del capítol, i s'hi llegeix també una inscripció que sembla correspondre a una seqüència litúrgica de la diada de sant Pere.

El retaule de la catedral no és l'única obra de Pere Oller a la ciutat de Vic, ja que és del tot versemblant atribuir-li el frontier del sepulcre del propi Bernat Despujol (n.º 106) (Fig. G), una placa que ara es presenta juntament amb aquest (Fig. H), un relleu amb la representació d'un sant guerrer (n.º 111) i una petita mènsula (n.º 132), aquestes dues peces al Museu. Hom ha suposat que les obres citades deurien procedir de la capella que, com a reconeixement a la seva actitud generosa, va ser concedida a Bernat Despujol i a la seva família l'any 1403, tot just començades les

47. DURAN I SANPERE: *Els retaules de pedra*, II, pp. 23-24.



Fig. G: Fronter del sepulcre de Bernat Despujol, obra de Pere Oller.



Fig. H: Rellou que completa el monument funerari de Bernat Despujol, representant la presentació de la seva ànima davant del Crist Jutge.

obres de renovació del creuer de la catedral. L'esmentada capella es trobava, precisament, al mig de les tres de nova construcció del braç del costat de l'epístola i era dedicada a Sant Hipòlit (sant patró dels Despujol, la festivitat del qual havien dotat esplèndidament el 1391, intensificant-la el 1407) així com a les santes Llúcia i Quitèria (advocacions procedents de beneficis més antics). És prou sabut que va ser concedit als Despujol que poguessin posar les seves armes a la capella, així com que les visites del bisbe Copons (1665-1674) diuen que hi havia un retaule pintat i daurat que, a més a més, va ser tingut com a model d'un altre retaule pintat que es contractà el 1534 per a la capella de sant Llätzer de Vic⁴⁸.

Així les coses, hem de pensar que la mènsula deuria formar part de l'ornamentació de la capella; el fronter del sepulcre i l'altre relleu, del monument funerari de Bernat Despujol —fos al lloc de la catedral que fos—, mentre que el sant guerrier resta molt més problemàtic. Una hipòtesi arriscada seria la de relacionar-lo també amb el monument funerari donant valor significatiu al fet que en el catàleg antic del Museu (775 CAT.) es catalogués com a «estàtua sepulcral jacent». En tot cas, l'analogia d'aquesta peça amb una de les peces de les «filloles» (=muntants) del retaule és tan absoluta que és obvi que, com aquella, cal identificar-la amb sant Hipòlit (Fig. 1).

El fronter del sepulcre, exposat ara en una fornícula oberta just al davant del retaule (ja que, si bé està registrat com a pertanyent al Museu, mai no ha estat a les seves sales), presenta una sèrie de sis arcuacions ogivals perfilades amb frondes —pràcticament idèntiques a les que emmarquen els relleus del retaule— sota les quals es veuen quatre personatges d'expressió endolada que matisen força el tipus borgonyó de «pleurant» i que es repeteixen pràcticament punt per punt a la tomba de Sança Ximenis de Cabrera, a la catedral de Barcelona, també deguda a Pere Oller. Als extrems hi ha sengles escuts de la família Despujol sobre dues figures ajagudes. L'altre relleu del qual hem parlat, que figurà a l'exposició de 1868 amb el número 258 i que després romangué a la sagristia de la catedral fins que s'ajuntà al fronter del sepulcre en la reconstrucció actual del monument funerari, presenta un Crist Jutge a la manera gòtica al qual un àngel atansa l'ànima del difunt. El completen unes filactèries de les quals ha desaparegut quasevol inscripció. A manca de més elements, el conjunt funerari de Bernat Despujol ha estat reconstituït amb una total versemblança ja que l'esquema que segueix és, al cap i a la fi, el mateix que es va imposar en el contracte contemporani del bisbe Escales, a la catedral de Barcelona (obra d'Antoni Canet el 1409)⁴⁹.

Respecte a la datació d'aquest grup d'obres disperses de Pere Oller, creiem que cal portar-les als anys que seguiren a l'acabament del retaule major. Mossèn Gudíol constatava, el 1430, la presència a Vic de «lo mestre del retaule»⁵⁰ i no és gaire lluny d'aquestes dates quan podem atribuir-li les claus de volta de la nau de la basílica del monestir de Ripoll, les quals donen testimoni de la seva permanència als voltants de Vic. Com ja és sabut, aquella volta es va esfondrar pels efectes del

48. «BCEV», vol. V (1925-1928), p. 14.

49. DURAN I SANPERE, Agustí: *Antoni Canet, un gran escultor medieval, a Barcelona i la seva Història* vol. III, Barcelona 1975, pp. 52-56.

50. GUDÍOL I CUNILL, Josep: *El retaule de la catedral de Vic*, «Pag. Art. VdC» n.º 497 (15 novembre 1919).



Fig. I: Sant Hipòlit. Peça d'un dels muntants del retaule pràcticament idèntica a una altra conservada al Museu (n.º 111).



Fig. J: Maredeú de Tavertet, conservada a l'església parroquial.

paorós terratrèmol de 1428 i aleshores es procedí a fer un nou cobriment, al sistema gòtic. Les claus de volta són molt de l'estil de Pere Oller i representen, com les escenes del retaule de la catedral de Vic, els set goigs de la Verge: Anunciació, Nadal, Epifania, Resurrecció, Ascensió, Pentecosta i coronació de Maria, a més a més del Crist Rei. La seva atribució, complementant els treballs de Pere Oller a Osona, és bastant clara i serveix per lligar amb altres obres gironines del mateix escultor⁵¹.

9. MÉS OBRES DEL SEGLE XV

L'empremta que deixaren Pere Oller i els seus treballs sobre els artistes de la comarca d'Osona va esdevenir un punt de referència inevitable en els anys immediatament posteriors, de manera que, per exemple, en l'àngel turiferari n.º 90 es repeteixen els característics esquemes als quals recorria l'autor del retaule major per fer les figures d'angelets. En elles hi ha, sense cap mena de dubte, un dels seus detalls més característics (vegeu el que en diem a la peça n.º 132). Més important que aquesta figura resulta, no obstant això, la marededéu n.º 52, que fins i tot ha arribat a ser atribuïda a la mà del mestre⁵². Es tracta d'una imatge alabastrina coberta amb robes profusament plegades que ostenta una magnífica corona floronada tot presentant al damunt del pit l'escut de l'orde de la Mercè (que va ser-li afegit al segle XVIII); aquesta imatge resol una sèrie de detalls de la mateixa manera que les obres de Pere Oller (cabells, corona...) però no produeix —ni de lluny— l'efecte de conjunt que fan les obres d'aquest escultor. La suavitat dels gestos de les figures del retaule desapareixen per complet, i esdevé aquesta una figura de ritmes molt més trencats i sense aquell to graciós sobre el qual ja hem insistit. És, en definitiva, una important peça del seu taller.

Una influència més remota, bé que perceptible per alguns detalls, es fa palesa en un grup de tres marededéus (també d'alabastre) que procedien de tres punts diferents de la comarca: Saderra, Tavertet i Sant Andreu de Bancells (Vallclara). La unitat estilística d'aquestes peces és inqüestionable i fins i tot s'hi pot seguir una línia evolutiva. Diríem que la marededéu en altre temps existent a l'església parroquial de Saderra —dreta, amb corona floronada i mantell que li baixa des del cap; el Nen juga amb l'ocell que li ofereix la Mare— és, per la seva iconografia convencional, l'exemplar més antic de la sèrie (la coneixem pel Clixé Gudíol A-4111 i 4112) i que la segueixen ben aparellades la de Tavertet (Fig. J) i la de Vallclara. Aquesta última es conserva actualment al Museu Episcopal (n.º 49) i la de Tavertet, a diferència de les altres, correspon al tipus de marededéu sedent. Són peces que recorden algun exemplar de l'escola gironina i en les quals sembla que l'autor hagi defugit sistemàticament la recerca de l'expressivitat.

Ja fora de l'àmbit de Pere Oller, una imatge de nítides influències borgonyones del moment posterior a Claus Sluter és la santa Perpètua (n.º 73) que procedeix d'una ermita que li era dedicada a la parròquia de Sant Cristòfol de Vespella i que, tot i

51. JUNYENT, Eduard: *Notes inèdites sobre el monestir de Ripoll...*

52. (PROSKE), Beatrice I. Gilman: *Catalogue of sculptures (13th to 15th centuries) in the collection of the Hispanic Society of America*, Nova York 1932, p. LI.

ser una escultura de marcat caire popular, sembla correspondre's amb algun model important. També denota la mateixa filiació, tot i que manté una major severitat de línies, la marededéu de l'anunciació n.º 51.

La fascinació dels escultors osonencs per les grans obres d'art del moment no es redueix a les influències del retaule de la catedral, ja que la peça a la qual tot seguit farem referència pren com a model una obra pintada: el retaule de Lluís Borrassà del convent de santa Clara de Vic. Es tracta, precisament, de la lauda sepulcral de la primera abadessa d'aquest monestir —sor Margarida Jofre, dita «Querola»— que ara és conservada al Museu (n.º 108). Les clarisses s'havien establert a Vic l'any 1383, els constructors del convent foren els mestres Pere Aguilar —de qui ja hem parlat quan fèiem referència al convent de la mercè—, Ferran de Meserata i Jaume Solà; hom suposa que aquesta primera edificació deuria ser del mateix tipus de les altres esglésies conventuals que ja hem vist i que deuria estar pràcticament enllestida vers 1415 —data de l'esmentat retaule pintat—, per bé que hi ha la certesa que fins uns vint anys més tard no es completà definitivament⁵³. En qualsevol cas, allò que ens interessa saber és que sor Margarida Jofre morí l'any 1435 i que el seu magnífic relleu funerari pot situar-se als voltants d'aquesta data. En ell es veu la imatge jacent de l'abadessa enmig de temes heràldics, sanefes decoratives i una bellíssima cal·ligrafia, i resulta prou evident que aquesta figura i fins algun dels motius abans citats han estat inspirats en detalls concrets de l'obra de Lluís Borrassà.

La qualitat d'aquesta peça va ser fortament apreciada per les monges, de manera que quan es traslladaren a un nou convent se la van emportar juntament amb el retaule i diversos ornaments i accessoris litúrgics. L'inventari dels objectes traslladats en aquell temps diu així: «una ossa de monja que en una pedra que trobarem de sa sepultura esta esculpit son nom. Sor Margarida diuen que fou fundadora de la primera casa y havent 190 anys la tròbarem al treurela de la paret del cor quan desfeiem la iglesia de l'altre monestir...»⁵⁴.

L'urna que guardava les cendres dels sants màrtirs de Vic, Lluçia i Marcia (n.º 107), és una obra datable vers l'any 1432 que s'allunya del tot de l'estil imposat per Pere Oller. Estilísticament parlant és una obra molt convencional que interessa més que res per la iconografia, referida a episodis de la vida d'aquests sants. L'escena del martiri, a l'últim compartiment, prefigura un esquema representatiu —el dels dos sants entre flames— que serà molt repetit en els segles posteriors. Com és sabut, procedeix de l'antiga capella de la Pietat (aixecada per Nicolau Sentmartí entre 1455 i 1467), on complí la seva funció de reliquiar fins l'any 1664, per bé que des d'aleshores seguí fent costat a la nova urna de plata fins que ingressà al Museu⁵⁵.

Per tancar aquest epígraf hem de fer referència a la marededéu del Remei, actualment conservada a la parròquia vigatana de Sant Josep Obrer, dels franciscans (fig. K). La imatge —tallada en fusta de boix i d'uns 30 cm. d'alçada— procedeix, de fet, d'un petit oratori bastit a finals del segle XIV al costat del pont sobre el riu

53. JUNYENT: *La ciutat de Vic...* pp. 123-124; J. G. i C.: *El convent de santa Clara de Vich*, «BCEV», vol. IV (1921-1924), pp. 123-132.

54. *Ibid.*

55. CUNILL, Segimon: *L'urna dels sants màrtirs*, «Butlletí de la secció d'exploracions del Centre Excursionista de Vich» (1922).

Mèder i sembla poder-se datar cap a mitjans del segle següent. Segons la tradició, va ser donada per la família Cisteró i és, evidentment, un tipus característic de marede-déu feta per a la devoció particular (vegeu com a la peanya hi ha el camper de l'escut). Es tracta d'una bonica i graciosa escultura, segurament presa d'algun altre model, en la qual la Verge (coberta per un llarg mantell que li baixa des del cap) té l'infant amb l'esquerra i inicia un lleuger moviment⁵⁶. Una altra imatge d'aquestes característiques, bé que en alabastre i de factura més irregular, és la que fins el 1936 es venerà al santuari de Montdois (Clixé conservació de monuments 6578). També són peces destinades en principi a la devoció privada les catalogades amb els n^{os}. 44 i 45 i la que es troba a la parròquia d'Orís, que caldria datar a la segona meitat del segle XIV. Hom ha suposat que aquesta escultura va ser donada pels senyors del castell a llurs parroquians.^{56a}

10. VERS LA FI DEL GOTICISME

El cicle de treballs que, al si de la catedral, va desencadenar la realització del claustre alt es tanca amb dues obres prou importants per elles mateixes i que, no obstant això, no són gaire conegudes. La primera és la del cor dels canonges i la segona la d'un rellevant grup del Sant sepulcre.

Com ja hem vist, el cor va ser desplaçat del presbiteri renovat i va ser edificat de bell nou al centre de la nau romànica, d'acord amb la tradició hispànica iniciada pel de Barcelona. Allí vingué a constituir un altre inconvenient, ja que obstaculitzava la visibilitat del temple i només permetia el pas per la nau a través d'uns estrets corredors a banda i banda. Per als fidels no restava cap més espai que el del creuer. En tot cas, allò que ens interessa és l'obra del cadirat de fusta i de la trona, encomanades al tallista Macià Bonafè, segons confirmen una sèrie de notes documentals provinents dels llibres de l'obra i mai no publicades extensament. Consta que de 1440 a 1444 l'esmentat personatge realitzà les cinquanta-dues cadires del rengle superior al preu de 14 florins cada una i les trenta-vuit del rengle inferior per la meitat d'aquell preu (7 florins). Així mateix, s'encarregà de dur a terme la trona, per la qual li foren pagats 200 florins més. Segons un document notarial posterior (arxiu de la Cúria fumada), el 6 de maig de 1447 el mateix Macià Bonafè rebia novament 250 florins pel «lligender» de la catedral⁵⁷. Altrament, el setembre de 1454 cedia als procuradors d'herències de la parròquia de santa Maria del Mar de Barcelona totes les quantitats que encara tenia pendents de cobrament amb el capítol de la seu de Vic⁵⁸.

Després de la construcció de l'actual edifici catedralici, s'encomanà la realització d'un nou cor al frare llec Agustí Gaig, el qual va fer-ne un de més adient a l'estil neoclàssic de la catedral tot i que aprofità parcialment el rengle inferior i més senzill

56. J. G.: *La Mare de Déu del Remey*, «BCEV», vol. IV (1921-1924), pp. 183-184 i 185-198; CAMÓS, Narciso: *Jardín de María*, Barcelona 1949, pp. 346-347.

56a. SOLÀ Fortià: *Història de Torelló*. Vol. II. Barcelona, 1948 pp. 602-603; PLADEVALL, Antoni i VINYETA, Ramon: *Orís*. Granollers, 1972.

57. SARRET I ARBÓS, Joaquim: *Art i artistes manresans*, Manresa 1916, p. 52.

58. MADURELL MARIMON, José M.^a: *El arte en la comarca alta de Urgel*, Extret d'«Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona», Barcelona 1946, p. 56.

de l'obra gòtica per incloure'l en la seva. Allò que aleshores es mantingué del treball de Macià Bonafè va ser definitivament cremat l'any 1936. No obstant això, en tenim algunes fotografies i un testimoni dispers al Museu (n.º 117), que degué ser arraconat per Agustí Gaig i que el capítol cedí al Museu el 1895.

L'esmentada cadira deuria pertànyer al primitiu rengle inferior i té només escults els medallons dels braços. Els temes que presenten els identifiquem amb sengles profetes, una escena docent i la representació gràfica d'algun refrany⁵⁹ i es repeten pràcticament punt per punt a uns altres medallons que coneixem per fotografies. De tota manera, la temàtica predominant en les cadires que van poder ser fotografiades era la religiosa, amb representacions de sants, episodis de la vida de Crist, àngels, sibil·les i més profetes.

De Macià Bonafè, en posem força dades. Sabem que era un escultor que treballava la fusta, especialitzat en cadirats de cor així com en estructures de retaules (i, fins i tot, en alguna ocasió se li encomanà la realització d'imatges) i que molt sovint col·laborava amb altres artífexs⁶⁰. A part de l'obra del cor de la catedral de Vic hom ha documentat la seva intervenció a Santa Maria del Mar (1434-37)⁶¹, a la seu de Manresa (1438-42)⁶², al convent de sant Agustí, a Barcelona⁶³, i, com a culminació de la seva obra, al cadirat baix del cor de la catedral de Barcelona (1456-59)⁶⁴ on per cada cadira li eren pagats 15 florins (cosa que, tenint en compte la similitud de preus, pot servir per imaginar-nos com deuria ser el rengle alt del cor de Vic). Duran i Sanpere sospita, a més a més, la intervenció de Bonafè al cor de l'església del Pi⁶⁵.

Malgrat la profusa activitat documentada, totes les obres aquí citades han anat desapareixent en el decurs del temps (la majoria ho feren al segle XVIII) i, en conseqüència, les úniques mostres que ens en queden avui en dia són les cadires de Barcelona i del museu de Vic. Pot afegir-s'hi també la refinada figura de sant Antoni Abat (n.º 118) que deuria haver pertangut a la tanca del cor o a la barana de la trona. En qualsevol cas, és una peça de molt bona qualitat, bé que separada del seu context.

El grup del sant sepulcre (n.º 2) procedeix, evidentment, de l'altar del sant sepulcre de la catedral, l'existència del qual consta des de començaments del segle XII. El 1212 es trobava «supra maiores ianuas sancti Petri» (això és, sobre la porta principal de la catedral) i el 1467 va ser traslladat a la capella del fons del braç del creuer del costat de l'evangeli (dedicada a sant Miquel). Encara el 1662 passà al claustre baix, on romangué fins al segle XVIII⁶⁶. És en relació amb el trasllat del

59. MATEO GÓMEZ, Isabel: *Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerías de coro*, Madrid 1979.

60. DURAN I SANPERE, Agustí: *Lluís Dalmau i Jaume Huguet, a Barcelona i la seva Història*, vol. III, Barcelona 1975, pp. 160-166.

61. SANPERE Y MIQUEL, S.: *Los cuatrocentistas catalanes*, t. I, Barcelona 1906, p. 208.

62. SARRET I ARBOS, Joaquim: *Art i artistes manresans...*

63. MADURELL MARIMON, José M.: *El arte en la comarca alta de Urgel...*

64. TERES TOMAS, María Rosa: *Pere Ça Anglada, maestro del coro de la catedral de Barcelona: aspectos formales y documentales*, «D'art» n.º 5 (setembre 1979), p. 53.

65. DURAN I SANPERE, Agustí: *Lluís Dalmau i Jaume Huguet...*

66. GUDIOL I CUNILL, Josep: *Els sants sepulcres*, «La Veu de Catalunya» (19 abril 1916. Vespre).

segle XV que cal considerar l'execució d'aquest grup, per al qual algú —ignorem amb quin fonament— ha fixat la data de 1485⁶⁷. Per les seves característiques, l'obra respon i il·lustra perfectament els darrers moments de l'escultura gòtica catalana, dominada per una sèrie de mestres estrangers —germànics o flamencs— que imposaren les seves tècniques i la seva estètica; ara bé, creiem que aquestes peces, en tant que matisen força aital influència nòrdica, deuen ser obra d'algun artista català que, en la recerca de la màxima expressivitat, ha conferit una importància extraordinària a les gesticulacions (vegeu les mans de les figures) mentre que els cossos no acaben de sortir de la rigidesa. En aquest sentit convé notar com hi ha figures de molt diverses qualitats: des de la gentil Maria Magdalena a l'estàtic i contemplatiu Josep d'Arimatea.

Allò que per a l'espiritualitat de l'època romànica, més carregada d'idealisme que d'emotivitat, van ser els grups del davallament de la creu, són per a la mentalitat goticista els grups del sant sepulcre. En ells hom tracta de suggerir la idea de «compassio», és a dir, el dolor de Crist compartit. A Catalunya —on, com ja sabem, havien arrelat força els davallaments— és també molt important la presència de sants sepulcres, fins al punt que més de mig segle abans de la seva aparició a França (començaments del segle XV)⁶⁸ aquí se'n coneix un de ben datat i documentat (1350)⁶⁹. No és aquest un cas aïllat ja que podem aparellar-lo a dues figures disperses, però sens dubte també integrants d'un sant enterrament català (un Josep d'Arimatea i un Nicodemus) de 130 cm. d'alçada, que són conservades a una indeterminada col·lecció particular i que es daten així mateix a mitjan segle XIV⁷⁰.

De dates més tardanes són ja els prou coneguts de Tarragona (1493) o el que hi hagué a la capella de santa Anna de Barcelona (1482) a més a més, és clar, dels d'estil renaixentista (Terrassa, Poblet, Vallbona, Vilafranca del Conflent...). No obstant això, Duran i Sanpere⁷¹ i mossèn Gudiol⁷² ens en donen a conèixer d'altres (no conservats), per exemple a Sant Joan de les Abadesses, la Gleva o Agramunt. A Vic mateix sabem que el 1450 un escultor anomenat Olandes Luquini contractava un grup de cinc imatges per a l'església de la Pietat i que el 1586 es registra un nou contracte amb el mestre Joan Font per a un treball semblant⁷³.

Retornant altra vegada al fil conductor de l'escultura gòtica osonenca, ens cal

67. DURAN Y SANPERE, A. — AINAUD, J.: *Escultura gòtica*, «Ars Hispaniae» VIII, Madrid 1956, p. 253.

68. FORSYTH, William H.: *The entombment of Christ. French sculptures of the fifteenth and sixteenth centuries*, Cambridge 1970, p. 23.

69. FREIXAS I CAMPS, Pere: *El mestre Aloi, autor del crist jacent*, «Punt Diari» (5 gener 1980); PEREZ JIMENO, Cristina: *En torno a Jaume Cascalls en Girona*, «D'art» n.º 5 (setembre 1979), pp. 74-77.

70. LIEVEAUX BOCCADOR, Jacqueline — BRESSET, Edouard: *Statuaire médiévale de collection...*, p. 239. Ultra aquests dos casos irrefutables, hi ha una notícia més vaga referida a un grup compost per vuit figures antigament conservat a l'església de Sant Feliu de Torelló i que hom datava, potser exageradament, al segle XIII, però que en tot cas ha de ser anterior a mitjan segle XIV. Vegeu PARASSOLS Y PI, Pablo: *San Felio de Torelló*, Barcelona 1876, p. 77.

71. DURAN I SANPERE, Agustí: *Altars del sant sepulcre a Barcelona*, a *Barcelona i la seva història*, vol. III, Barcelona 1975, pp. 313-318.

72. GUDIOL: *Els sants sepulcres...*

73. *Ibid.*



Fig. K: Marededéu del Remei.



Fig. L: Marededéu del Bon-Succés.



Fig. M: Marededéu de la Bona-Sort.

parlar ara d'una altra peça d'interès notable, relacionada no ja amb la catedral sinó amb una obra pública: la conducció de les aigües a Vic. Com ja és prou sabut, aquesta era una vella aspiració que es concretà, primerament, en la construcció de les fonts (la del mercadal, la «mare de les fonts», era ja aixecada les primeres setmanes de 1447 segons confirma la inscripció de la peça n.º 133) i, un cop enllestides, en l'acord municipal de fer possible la portada de les aigües (24 de febrer de 1447). El pagament de la redempció de la partida de Montcada va endarrerir la immediata realització d'aquest últim acord, que es retardà encara força anys⁷⁴.

Entretant, es milloraren les obres de les fonts de manera que se sap que, si més no, fins l'any 1451 el picapedrer Nicolau Sentmartí —el mateix que va fer la primitiva capella de la Pietat i una altra capella a l'Esperança— treballà en les de la plaça vella, plaça nova, plaça de santa Maria, carrer de la creu i Mercadal. Encara el 1455 —i aquí és on anem— es registra un contracte entre el pedrapiquer Vicenç Borràs i els consellers de la ciutat per a l'acabament de la decoració de la font del Mercadal, que aquell mateix havia començat. L'acord obligava a fer-hi quatre claraboies petites i quatre gàrgoles ultra un pinacle de coronament de vuit cares sobremuntat per la imatge de sant Miquel amb el drac. El contorn hauria de ser merletat com la font de la plaça del Vi de Barcelona.⁷⁵

La font del mercadal és descrita així per Eduard Junyent: «el distribuïdor de l'aigua, situat al centre del mercadal, anava dintre un edifici a manera de glorieta, de parets hexagonals, que tenia claraboies calades i closa amb coberta piramidal, coronada amb la figura d'un àngel...» (vegeu la reconstrucció gràfica que en dona).⁷⁶

La imatge de sant Miquel i el cap del monstre que llancejava (n.º 74), la llinda de la font (n.º 133) i altres fragments arquitectònics sense escultura és el que en resta al Museu. Aquella imatge, certament molt malmesa per bé que això no dissimuli la seva rigidesa, ha de ser obra de l'esmentat Vicenç Borràs, autor conegut pels seus treballs al retaule de Castelló d'Empúries, bo i plantejant el problema de la relació entre ambdues obres pel que fa a l'estil i a la data (les separen vint-i-vuit anys de diferència).⁷⁷

Realitzat amb el mateix material que aquest sant Miquel, però de més bona qualitat i conservació, és el grup de l'anunciació n.º 1 del catàleg, que seria molt probable que procedís de la catedral. Serva molt bé el caràcter autòcton, sense denotar marcades influències foranes. També són fetes en marbre del país, bé que d'execució més decadent, la marededéu n.º 17 i la que fins el 1936 era venerada al santuari de Cabrera.^{77a}

74. JUNYENT: *La ciutat de Vic...*, p. 157; *La conducció de les aygues a Vich*, «BCEV», vol. V (1925-1928), p. 72; ORDEIG I MATA, Ramon: *La portada de les aigües*, «Ausona» (31 maig 1980).

75. Font ubicada arran de mar, sobre l'actual plaça d'Antoni Lopez. Vegeu DURAN I SANPERE, Agustí: *L'aigua, a Barcelona i la seva història*, vol. II, Barcelona 1973, p. 445. La notícia del contracte prové de GUDIOL, J.: *El retaule de Castelló d'Empúries*, «Pag. Art. VdC» n.º 368 (1 gener 1917).

76. JUNYENT: *La ciutat de Vic*, p. 146.

77. DURAN I SANPERE: *Els retaules de pedra II*, pp 71-81.

77a. SOLA, Fortià: *Nostra Senyora de Cabrera*. Barcelona, 1915, pp. 52-58. Vegeu-la reproduïda igualment a GOMIS, Cels: *Provincia de Barcelona*, Geografia general de Catalunya. Barcelona, s.d. p. 476.

Abans d'assolir la fi del treball ens cal parlar de dues marededéus venerades a sengles convents de Vic i que van lligades a unes respectives tradicions que fixen la seva arribada a la ciutat al segle XVII. La del Bon-Succés (Fig. L), venerada a la Mercè (amb culte documentat des del 1620), es relaciona amb el fet de l'alliberament miraculós d'un esclau cristià de Torelló que estava sotmès a Alger⁷⁸. La de la Bona Sort (Fig. M), venerada a l'església de santa Clara, ho fa amb una tradició segons la qual la imatge va ser portada des de Gènova pel senyor de Casa Brossa (senyor del castell d'Olost), el qual acabà per donar-la a les monges que ara la conserven.⁷⁹

En tot cas, és evident que es tracta de dues imatges d'alabastre de petit tamany i d'un regust encara gòtic. La del Bon-Succés fa uns 35 cm. d'alçada i ha estat molt restaurada; mentre la mare està dreta i va vestida amb túnica i mantell, l'infant reposa sobre la seva esquerra tenint un tros de pa entre les mans. L'ornamentació és, sense cap mena de dubte, posterior. Més interessant resulta, escultòricament parlant, la de la Bona Sort (37 cm. d'alçada), la qual va vestida amb vel, mantell i túnica profusament drapada, tot plegat d'una major correcció i refinament (a l'enssem que l'actitud de la Verge envers el fill és molt més maternal). Fonamentant la tradició que fixava el seu origen a Itàlia, podem assegurar que aquesta imatge és una de les múltiples còpies reduïdes que es feren de la «madona di Trapani» (obra del taller de Nino Pisano conservada a l'església de l'Anunciata d'aquella ciutat siciliana tan lligada al món català) i de les quals a Vic en tenim més exemplars: vegeu, per exemple, la peça n.º 54 del catàleg o la marededéu treballada en ivori que procedeix de l'oratori de St. Felip Neri i que actualment es troba al Museu (4206 INV.)⁸⁰. Fora de Vic i d'Osona tenim, entre altres peces que segueixen estrictament aquest mateix model, la imatge de Nostra Senyora de la Salut de la parròquia de Sant Andreu de Samalús, també vinculada a una tradició que parla del seu origen italià⁸¹.

La marededéu n.º 53 correspon així mateix a aquest moment tardogòtic. És una peça de molta qualitat, potser també inspirada per algun model important.

Pot dir-se que l'obra que a Vic i a la comarca assenyalava la fi del gòtic és la de la capella de l'Esperança. Ja és sabut que entre 1402 i 1406 va fer-se, dins del terme del castell de Gurb, una capella dedicada a la marededéu de l'Esperança que serví per un temps de residència als carmelites (fins que aquests decidiren fer-se un altre convent) i que després passà a la jurisdicció episcopal⁸². Doncs bé, a principis de segle hom decidí fer-la de nova planta. Les obres s'emprengueren el 1507 i en resultà una construcció de planta quadrada amb un pilar central. El 1510 és registra un contracte amb el provençal Joan Cavallers (autor, un any abans, del formós finestrall de la sala de la columna de l'Ajuntament) per a una sèrie d'obres de caràcter decoratiu i el 1513 s'encomanà al francès Girau Erard la construcció de les nou arcades ogivals de la galeria frontal, les quals subsistiren fins a començaments

78. GUDIOL I CUNILL, Josep: *La Mare de Déu del Bon-Succés*, «Gazeta de Vich» (24, 26, 29 i 31 d'octubre de 1918); SOLÀ, Fortià: *Història de Torelló*, vol. II, Barcelona 1948, pp. 226-238.

79. J. G. y C.: *La Mare de Déu de la Bona Sort*, «Gazeta Vigatana» n.º 2 (5 gener 1904).

80. GUDIOL I CUNILL, Josep: *Un tipus iconogràfic entre les escultures de la Mare de Déu*, «Pag. Art. VdC» n.º 92 (21 setembre 1911).

81. FÀBREGA GRAU, Àngel: *Santuàries marianes de Barcelona*, Barcelona 1954, pp. 149-151.

82. JUNYENT, E.: *El convent del carme de Vic*, «Ausa», vol. VI (1968-1971), pp. 129145; BOFILL, Pere: *Les esglésies antigues del terme del castell de Gurb*, «BCEV», vol. IV (1921-1924), pp. 173-182.

d'aquest segle. Després de l'enderroc del conjunt, els seus elements ornamentals (amb temàtiques ja renaixentistes com ara fulles de card i de col, àngels, lleons, dracs, escuts, etc...) passaren al Museu (n.º 135). D'un estil molt proper a aquests elements són també els n.ºs 136 i 137.

D'aquesta capella de l'Esperança en procedeix a més a més la marededéu n.º 39, datable a mitjan segle XV però sens dubte molt restaurada i refeta amb motiu de les obres del segle XVI. El sant Cristòfol n.º 87, que procedeix d'una capelleta del carrer del Regomir de Vic, té un aire molt semblant al de l'esmentada imatge.

Durant tot el segle és gran l'abundància a Osona de mestres de cases i picapedrers francesos, els quals o bé estigueren a la comarca de passada o bé hi arrelaren, de manera que acabaren per monopolitzar pràcticament les tasques de construcció. D'aquestes famílies emigrades en deriven dinasties com les dels Domènec, Vaixeres, Ollach, Pitxot, etc...⁸³ En tot cas, els seus treballs es mogueren sempre dins dels paràmetres d'un gòtic florit poc ambiciós, que se n'anirà allargassant fins arribar a la gran empena constructiva del barroc.

11. EPÍLEG

Aquesta ha estat, breu però concisa, la síntesi d'allò que comporta la presència d'escultura gòtica a Osona. Desitjariem que a través d'ella hom pogués fer-se càrrec d'un aspecte parcial del nostre art, no sempre prou justament valorat però que —en som conscients— tampoc no podria arribar a ser-ho plenament sense altres treballs com aquest, que acabin de donar-nos el context general sobre el qual es disposen les grans obres (en el nostre cas, el claustre i el retaule de Pere Oller).

La ciutat de Vic com a centre receptiu i creatiu i la comarca d'Osona en tant que la seva zona d'influència immediata resulten ser, a desgrat de les múltiples mancances i omissions que les necessàries activitats que temps més recents han anat imposant, un nucli artísticament actiu però immers en un context del qual no pot sostreure's: per a comprendre la visió històrica que acabem de donar en tota la seva profunditat cal tenir present, per una banda, l'evolució general de l'escultura gòtica catalana i, a més a més, la dinàmica històrica pròpia del període estudiat, que comporta el predomini d'uns nuclis sobre uns altres i, en conseqüència, una uniformitat més gran.

Parlar de l'escultura gòtica a Osona és, en definitiva, un convencionalisme que ens permet de fixar-nos detingudament sobre múltiples detalls i, a més a més, un pretext per a demostrar que la vitalitat creativa de la comarca, de sobres coneguda a l'època romànica i des del període barroc, no és quelcom que s'estronda i reneix, sinó que es manté constant d'acord amb els signes de cada moment. És cert que no podem aportar noms d'escultors gòtics osonencs ni marcar una evolució rectilínia, ja que disposem tan sols de petits grups d'obres distribuïts geogràficament al voltant de la ciutat episcopal o bé seguint el camí del Ter, els quals juxtaposant-se donen sensació de progrés estètic. Ara bé, tampoc no podem negar una activitat important dels tallers locals ni l'encert dels osonencs ben dotats econòmicament que apel·laren els artistes de primera línia del moment per a treballs de gran volada.

83. «BCEV», vol. I (1912-1914), p. 138.