

En torno a Jaume Cascalls:

Su obra en Girona

Cristina Pérez Jimeno

La labor de adaptación y creación de Jaume Cascalls dentro del mundo artístico de mitad del siglo XIV, es lo suficientemente importante para que nos dediquemos a tratar de establecer sus logros artísticos y la labor desarrollada a lo largo de su larga vida.

En origen fue una biografía de este artista, presentada como tesina de licenciatura. En la actualidad la aparición de documentación inédita obliga a variar el enfoque del mismo. Realizaremos una aproximación de su biografía a través de la documentación y nos centraremos posteriormente en la obra artística de Girona, con las figuras del «San Carlo magno» y «Cristo y fragmentos de un Santo Entierro» de la colegiata de Sant Fèlix.

El primer dato excepcional comprobado está en una de sus primeras obras, firmada y fechada, el retablo de Santa María de la iglesia parroquial de Cornellà de Conflent — Rosellón —, en el cual constan los siguientes datos:

Su nombre y su apellido:
JACOUM CASCALLI (sic).
Su lugar de origen: BERGA.
La fecha de la obra: 1345.

Su origen familiar radica en Berga, pero es difícil establecer, aún con otras aportaciones, el antecedente del mismo. Existe un Marimón de Castayls a quien se encomienda el castillo de Madrona en estas fechas [1]. En documentos de 1320, 1323 y 1327 se nombra a un tal Arnau Cascalls [2], a quien el rey concede la percepción de dos partes de los diezmos de Montclar, pueblo de la comarca de Berga. Salvo la similitud del apellido, nada nos permite asegurar que sea precisamente ése su origen familiar.

En la documentación aparecerá nombrado como «magistrum imaginanarum», «lapidam ex altera», «mestre de imatges» y «escultor ymaginibus lapidum». La grafía de su nombre tampoco es única, variará constantemente. Se le nombra como Cascail, Cascaills, Cascalls, Castails, Castall, Castaylls y Castails e incluso anteponiendo la partícula «de». Modernamente se adopta la denominación de Cascalls.

[1] Archivo de la Corona de Aragón. Registros de la Cancillería Real, ACA, Reg. 198, fol. 282.

[2] ACA, Reg. 180, fol. 102 y Reg. 233, fol. 154.

Ese mismo año coincide con otro artista que tiene la protección real: Ferrer Bassa, el cual estaba realizando un retablo para el altar de la Santa Cruz, en la capilla del castillo de Perpinyà [3]. La ayuda que el rey le prestará parte, pues ya desde los mismos orígenes de su producción artística.

Según Durán Sanpere [4], en julio de 1345, se le abona al escultor en Perpinyà, la cantidad de cien sueldos barceloneses, por razón de ciertas obras de alabastro, que hasta el momento no hemos localizado.

El hecho de trabajar aproximadamente en las mismas obras y bajo encargos reales, hace suponer que inicien su mutuo conocimiento tanto artístico como personal, F. Bassa y J. Cascalls. La siguiente noticia hace referencia a su vida particular, prácticamente la única, entre todos los datos que poseemos: es el contrato matrimonial celebrado en Barcelona 10 de octubre de 1346 [5], entre «Jacobus Castaylls ymaginator sive sculptori ymaginum civitatis Barchinone», con María, hija de Ferrer Bassa, pintor y de su mujer Beatriu, y hermana de Arnau Bassa pintor, firmando como testigos tres pintores vecinos de Barcelona.

La estrecha relación laboral que debió llevar con su nueva familia política hace que se le mencione en un documento posterior al de su matrimonio [6], como «Iacobi de Cascaylls, pictori sivi Barchinone» y que se le contrate junto con Ferrer Bassa para trabajar en Zaragoza; ciudad en la cual Bassa ya había pintado dos retablos por encargo real para los altares de la Virgen y de San Martín, en la capilla nueva de la Aljafaría [7].

Sólo en el anterior documento y en otro fechado en 1352, es nombrado explícitamente como pintor, en los demás será escultor y «mestre de imatges».

A partir del 12 de noviembre de 1347, fecha del contrato de la so-

ciudad entre «magister Aloy ymaginator civis Barchinone» se inicia la larga y fecunda colaboración de estos dos artistas [9], que culminará con la intervención conjunta en los Panteones Reales de Poblet por orden de Pedro el Ceremonioso.

A partir del 24 de noviembre de 1349 — en el que se alude muy claramente a un documento anterior y hace pensar que el inicio del trabajo fue antes de dicha fecha — la documentación disponible hace referencia casi exclusivamente al monasterio de Poblet, concretamente a las sepulturas reales. La preocupación constante de Pedro III por la «Obra» lo demuestra precisamente esta abundancia de documentación, interesándose por los más nimios detalles, desde la mejor situación de los sepulcros hasta la elección del material — alabastro —, pasando por el transporte del mismo o la elección de los colores más adecuados para la policromía. Dada la existencia de una amplia y variada bibliografía sobre los sepulcros, haré referencia tan sólo a documentos que nombren otros lugares geográficos, obras, etc., diferentes de Poblet y de los Panteones.

Mencionamos anteriormente que sólo aparece como pintor en dos documentos; el segundo es de 24 de enero de 1352, dado por orden real desde Barcelona y consta en él el

[3] ACA, Reg. 1059, fol. 191 v, 4 de febrero de 1345.

[4] DURAN SANPERE, A.: *Els retaules de pedra*, vol. I, Barcelona, 1934, pág. 42.

[5] Archivo Histórico de Protocolos de Barcelona, AHPB, Ramón Morell, 5 marzo 1346-5 septiembre 1350.

MADURELL MARIMÓN, J.: *El pintor Lluís Borrassà*, «Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona», 1952.

SANPERE I MIQUEL, S.: *Els trescentistes*, vol. I, Barcelona, 1906, pág. 232.

[6] Barcelona, 11 noviembre 1346. ACA, Man. Pedro Borrell, nov.-abril 1346-8.

[7] Barcelona, 24 mayo 1339 y diciembre 1340.

[8] Aloy, junto a Pedro de Guines, ya es mencionado en 1340, 7 octubre, en el proyecto de los Panteones Reales.

3 pago de 120 sueldos por el trabajo de realizar unas pinturas en la capilla de la reina Eleonor en el palacio real de Barcelona. No da otro tipo de referencias ni de detalles de las mismas, ni siquiera menciona el contenido de las pinturas y si efectivamente la obra llegó a concluirse. Es el único dato que poseemos de las mismas.

Este año, también estuvo en la cantera de Beuda — Girona —, el 26 de febrero, procurándose el material y los útiles necesarios para el traslado de alabastros por mar, a Poblet.

El 12 de mayo de 1358, firmaba una escritura por la cual se obligaba a tener esculpidas el 15 de agosto unas figuras de alabastro policromadas. El documento, dado su mal estado de conservación, no precisa si eran para el monasterio de Ripoll o para el convento de frailes predicadores de Barcelona [10].

La asociación conjunta Aloy-Cascalls en Poblet, desaparecerá al retirarse el primero de las obras — 20 mayo 1361 —, dejando al maestro Jaume al frente de las mismas, al haber finalizado su contrato [11].

A partir de 13 de marzo de 1361, el rey en carta enviada a sus oficiales de Girona y Besalú, reconoce la actuación del artista en la ciudad de Lérida, con las siguientes palabras «Jacobus de Castails magister operis sedis Ilerde» [12]. Trabajaba en la obra del portal mayor del claustro y en la galería de poniente del mismo, llevando además la dirección de las obras en la torre-campanario. La estancia en Lleida no debió ser muy larga — probablemente hasta 1370 —, pero sí muy fecunda, pues dio las directrices y el impulso necesario para la formación de la escuela leridana de retablos y esculturas en piedra.

Tres meses antes de la firma de un nuevo contrato — 14 diciembre 1366 — para terminar las sepulturas reales [13], recibe del rey una carta

en la que Pedro III, la amonesta por haber aceptado otras obras — se refiere sin duda a las que realizaba en la Seo de Lleida —, con el consiguiente descuido de los Panteones Reales.

La importancia que el rey Pedro III da a la finalización de la misma hace que la situación personal de Cascalls sea privilegiada en extremo, ya que por orden real no podrán ser promovidas causas contra él, ni civiles ni criminales — 16 de diciembre de 1366 — [14].

En 1370, el 3 de septiembre, estaba en Lleida; así lo confirma un documento «Jacme de Castalls de Leyde», expedido en Barcelona por el rey para que labre dos estatuas del rey Jaime I El Conquistador. La persona que saldrá como fiador será «na Francesca muller sua». Cabe pensar: ¿es qué quizá se había vuelto a casar?, ya que en el contrato matrimonial de 1346 figuraba como esposa María, hija de Ferrer Basa [15].

Vecino de Barcelona — 17 de noviembre 1375 —, firma un contrato para la realización de doce estatuas en la portada principal de la Seo de Tarragona. Solamente poseemos la noticia dada por el canónigo Blanch [16], pues el documento se perdió. Esta obra viene confirmada por la referencia que se hace en una carta de Poblet — 25 de febrero 1377 —, en la que se menciona la labra de dos oratorios para la iglesia del monasterio, y consta que estaba entonces trabajando en Tarragona en las obras de la catedral [17]; se nombra tam-

[9] Aloy y Pedro de Guines.

[10] MADURELL MARIMÓN, J.: *Notes d'art monacal antic.*, I col·loqui historia del monaquisme, Stes. Creus, 1967, pág. 157.

[11] ACA, Reg. 1570, fol. 104.

[12] ACA, Reg. 1073, fol. 45 v.

[13] ACA, Reg. 1077, fol. 128.

[14] ACA, Reg. 729, fol. 140.

[15] ACA, Reg. 1084, fol. 108.

[16] BLANCH, J.: *Arxiepiscopologi de la Santa Església Metropolitana i primada d'Espanya*, Tarragona, 1951.

[17] ACA, Reg. 1260, fol. 33.

bién por vez primera a Jordi de Déu «ab lo seu esclau que es abte en aytals obres»; la última noticia de estar vivo es de Poblet también; el rey exige a sus oficiales de Cervera que obliguen a Jordi de Déu, esclavo de Cascalls, a ir a Poblet para ayudar al maestro. El último documento en que es nombrado — 7 mayo 1379 — [18], «Jordi qui fou esclau del mestre Johan (sic) de Castays». Probablemente entre estas dos fechas debió acaecer su muerte, pues ya no volverá su nombre a aparecer en ningún otro tipo de documentación.

El habernos centrado en la obra artística de Cascalls en Girona viene dado precisamente por la no documentación en cuanto a las obras en sí, ya que creemos evidente una aproximación cronológica entre ellas.

SAN CARLOMAGNO

La primera obra a considerar es la pequeña estatua llamada de «El Emperador» o de «San Carlomagno», que está hoy en el Museo de la catedral, en Girona.

La estatua mide unos 0,85 m. de altura; es de alabastro policromado y representa a un rey. Es de regulares proporciones, algo angulosa y dura, sus hombros levantados con exceso y las barbas simétricamente rizadas. Ciñe corona con diez florones trifolios y sobre las caderas el cíngulo militar del cual penden una muy labrada espada y un puñal con caprichosa y artística empuñadura. En las abrazaderas de una y otro están los escudos de Aragón. Lleva una túnica, brial o sobrevesta blanca forrada de una tela colorada y recortados sus bordes con una fimbria o galón de oro, salpicado de trecho en trecho por blasones de Aragón losangeados. Descansa sobre sus hombros una prenda igualmente blanca y forrada de azul pardusco de forma circular, sin más aberturas que la central, por donde entraba la ca-

beza [19]. La figura está en actitud mayestática, apoyándose en tres monstruos que podrían representar la hidra de la Unión [20]. La estatua tiene noble actitud a pesar de la rigidez de su pierna derecha ligeramente flexionada y adelantada y la izquierda en posición recta. La mano izquierda se apoya en un cinturón de oro y pedrería. Le falta el brazo derecho desde el codo. El rostro refleja una salud débil pero con fuerte personalidad.

La estatua conserva abundantes restos de policromía, sobre todo en el rostro y en los pliegues de la túnica. Los colores dominantes son: rojo, azul, verde y dorado, éste junto con el rojo intervienen en la decoración floral de la base. La túnica, según Barón de Cuatro Torres, está pintada al óleo, lo propio que la cara y el pelo. El color es basto, grueso y revela su moderna factura. No así el de las fimbrias y armas que es antiguo y al temple. Todavía se descubren rastros de haber sido dorado el pelo de la cabeza y de las barbas [21].

El estado de conservación es bueno, excepto en el brazo derecho, desconchados en el manto en su borde posterior y en la base derecha de la estatua, que fue la que sufrió des-

[18] ACA, Reg. 805, fol. 130.

[19] BARÓN DE CUATRO TORRES: *La estatua llamada de San Carlomagno*, «Boletín Sociedad Española de Excursiones», tomo II, 1894-5, pág. 35.

[20] DURAN CAÑAMERAS, F.: *La escultura decorativa y la imaginaria en piedra del último período ojival en Cataluña*, «Rev. Estudio», núm. 78, pág. 352.

GÓMEZ-MORENO, M.^a Elena: *Breve Historia de la Escultura*, Madrid, 1951, pág. 52.

SUÁREZ FERNÁNDEZ, REGLÀ CAMPISTOL, J.: *España cristiana. Crisis de la Reconquista. Luchas civiles*, Historia de España dirigida por Menéndez Pidal, vol. XIV, Madrid, 1966, página 258.

[21] BARÓN DE CUATRO TORRES, ob. cit, página 35.

[22] PLA CARGOL, J.: *Gerona Arqueológica y Monumental*, Gerona, 1943, págs. 91. «Durante la Exposición de Barcelona, 1929-1930, sufrió una rotura durante el transporte de la misma, pero pudo ser debidamente reparada.»

5 perfectos. Participó en la Exposición Histórico Europea en Madrid, en 1892 y en la Exposición Universal de Barcelona, 1929-30.

La obra debió pintarla su propio creador, Cascalls y fue luego posteriormente repintada en el primer cuarto del siglo xv por Ramon Solà [23].

La denominación de la estatua fue tradicionalmente admitida hasta fines del xix, y se adelantó que podía representar a un conde-rey de la Casa de Aragón. Basémonos primero en la indumentaria, la cual cambiará radicalmente a partir de la segunda mitad del xiv. Hasta entonces el traje civil había seguido las huellas del militar, adaptando sus formas a los finos paños para conseguir las diversas piezas: jubón, cota, camisa, etc. Ropa toda ella cerrada con aberturas abotonadas para cabezas, mangas también abotonadas hasta el codo y ricos mantos sostenidos por broches. Esta moda variará para dar paso a vestidos más airosos y ligeros. El cingulo militar que sostiene la espada sobre las caderas se generaliza en estos momentos, así como la adaptación de los zapatos al pie, prolongándose la punta para convertirse en una especie de uña, como ocurre en el Carlomagno. La corona, con los florones bien claros y pronunciados, es propia de mitad del siglo xiv.

Otra de las razones para centrar la estatua a mitad del xiv, es la figura del obispo Arnau de Montrodon (1336-1348). En esos momentos se terminaba el ábside de la catedral y se reforzaba el altar mayor con el baldaquino y la silla episcopal [24], encargado de las obras fue el obispo Montrodon, pero su principal interés se centró en la capilla de los cuatro santos mártires gerundenses, Germano, Paulino, Justino y Sicio en cuyo altar, que se construyó a sus expensas y donde llevó a cabo el traslado de las reliquias, fue enterrado, en el lado del evangelio [25].

En esta capilla fundó un benefi-

cio e hízola a partir de 1345 famosa con la fiesta de «San Carlomagno», cuya imagen fue colocada en el altar donde todavía permanece [26]. Estamos refiriéndonos a las notas de Villanueva de principios del siglo xix.

El beneficio y la fiesta — que se celebraba el 29 de enero — se fundaron con la entronización del santo el 14 de abril de 1345, estableciéndose con misa solemne y rezo particular para todo el obispado. En el Episcopado consta la fecha del 18 de las kalendas de mayo de 1345 [27]. Por lo que es lógico suponer que en aquel momento la estatua ya debía de estar hecha [28]. Esta fies-

[23] FREIXES CAMPS, P.: *Antoni Canet Maestro Mayor*, «Rev. de Gerona», núm. 60, 1972: «la clave no se colocó antes de 1424 y Ramón Solà será el encargado de pintarla al mismo tiempo que repinta la de Carlomagno».

Archivo de la Catedral de Girona: *Libro de la Obra de la Seo*, años 1423-5, fol. 58.

[24] La silla episcopal hecha por el maestro Aloy en 1351 según consta en el contrato de 7 de junio.

FONT, L.: *Gerona, La catedral y el Museo Diocesano*, Gerona, 1952, pág. XVII, «decididamente nos inclinamos a pensar que la aludida figura de la 2.ª sala capitular es del emperador franco; esto después de haber identificado la silla del coro como perteneciente al obispo Arnaldo de Montrodon y por lo mismo como estatua de Carlomagno la del emperador que adorna la silla».

[25] VILLANUEVA: *Viaje literario a las iglesias de España*, Madrid, 1803-1852, vol. XIX, página 11. «Murió el 21 de noviembre de 1348. En su testamento había elegido 'in captulo' in tumulo quem nos in eo jam fieri facimus cum aliis Episcopis ecclesiae Gerunden'».

[26] VILLANUEVA: ob. cit., vol. XIV, página 10.

COULEZ: *L'office liturgique et d'histoire poétique de Gironne*, Montpellier, 1907, página 25 menciona el oficio de la Seo de Girona.

VILLANUEVA: Ob. cit., vol. XIV, pág. 267: «el oficio de San Carlomagno se había establecido en IV kalendas febrero de 1339, «officium in festo Sancti Caroli Magni Imperatoris et confessoris.»

[27] ACG, Curia Libro 2, Instituciones, fol. 265.

[28] ALFONSELLO, A.: *Los reys de Aragón y la seu de Girona desde l'any 1462 al 82*, Barcelona, 1873, pág. 107. «E l'estatua de San Carlomagno que's venera en son altar, acabada envers l'any 1345.»

ta perduró cerca de 140 años hasta que fue abolida por el papa Sixto IV [29].

«L'acte de febrer de 1473, assegura que ja llavors hacia cessat en la Seu la festa de Sant Emperador, introduhida per lo preclaríssim bisbe Arnau de Montrodó ab decret del 14 abril de 1345 y per lo mateix Arnau dotada ab reso y ofici propi com aleshores era costum general de las Seus de Bèlgica y Alemania, costum venerable que ab anuència dels Romans Pontífices persevera encara en la Universitat de París y en la catòlica Seu de Aquisgran.» [30].

En la parte superior del altar existe la hornacina de la estatua con una leyenda al pie de la misma: S. CAROLUS MAGNUS [31]. La figura de Carlomagno está «ocupant lo bell cim de la capella dels Cuatre Sants Màrtirs, reb y rebrà veneració legítima lo mateix queen altres seus de la cristiandat cathòlica» [31]. Existen noticias acreditando que la estatua no desapareció del altar hasta finales del siglo pasado [32].

En Girona no debe resultar extraño el haber dedicado una estatua y un altar abierto al culto del emperador. Es antigua la tradición de veneración al mismo y no es solamente esta la única obra que le fue dedicada — campanario, fuente, silla episcopal —. En los Llibres d'obra del siglo XVI, de la Seo, se encuentran múltiples referencias a la campana Carles, abreviatura de Carlomagno [33].

La atribución a Cascalls ha sido fijada últimamente, ya que antes se la habían atribuido a Guillem de Cors, escultor-maestro de obras del obispo Montrodon y al maestro Aloy [34]. Relacionándola estilística e iconográficamente con una de las figuras de reyes del relieve de la Epifanía del retablo de Santa María de Cornellà de Conflent. Se reproducen las mis-

6
réciter l'Office liturgique, composé en 1345.» Y prosigue «une déléberation de chapitre de Girone, du 9 avril 1493, nous atteste, qu'à cette date l'Office en Neuf Leçons avait cessé d'être récitée».

ROCHER, Ch.: *Les rapports de l'église du Puy avec la ville de Girone en Espagne et le comté de Bigorre*, Le Puy, 1873, pág. 48.

[30] PARIS, Gastón: *Historia poétique de Charlemagne*, París, 1865, pág. 65, «L'Université de París, on le sait, a pour patron... L'initiative fut prise en 1478 par la faculté des arts... et lui élevèrent une statue». Los estudiantes alemanes lo tomaron por patrón en 1488.

COULEZ, J.: Ob. cit., pág. 19: «la canonisation de Charlemagne en 1165 est l'origine de tous les cultes locaux, voués à la mémoire du grand empereur. Aix-la-Chapelle où dès 1165, un diplôme du Frédéric I.^o avait établi au 28 janvier une fête en l'honneur du nouveau saint».

[31] VILLANUEVA: Ob. cit., pág. 12, volumen XIX: «con una inscripción muy maltratada y en estado de no servir».

PLA CARGOL, J.: Ob. cit., pág. 175, señala, «que en la parte superior del altar existe una hornacina con una leyenda al pie de la misma que dice S. CAROLUS MAGNUS».

GIRBAL, Claudio: *Guía-cicerone de la inmortal Gerona*, Gerona, 1866, pág. 70, transcribe la misma leyenda.

FONT, L.: Ob. cit., pág. 30, añade que al «darse permiso para construirse el actual altar de los santos mártires — siglo XVIII — se exigió que se dejara en él mismo «la imagen del emperador Carlos». Uno de los últimos prelados, señor Valls, mandó retirar la estatua del altar.

ALFONSELLO: Ob. cit., pág. 46.

[32] ver nota 31.

[33] CALZADA OLIVERAS, J.: *Les campanes de la Catedral de Girona*, Girona, 1977, página 23: «No és res d'estrany que a la catedral de Girona, on és donà culte a aquest personatge històric, i amb el seu nom es conegué vulgarment la càtedra o cadira episcopal romànica i la torre campanar romànica, i on fins el bisbe A. de Montrodó havia instituït la festivitat de Carlomagno posant la seva imatge junt amb la dels Quatre Màrtirs en l'altar dedicat a aquests, es donés també el nom de Carles o Carlomagno a una de les 6 campanes de la Seu gironina.»

[34] ALFONSELLO: Ob. cit., pág. 117, la atribuye a Guillem de Cors, así como MARQUÈS, J. COROMINAS: *Catálogo de Bañolas*, Gerona, vol. III, pág. 60.

TORMO, E.: *Las viejas series icónicas de los Reyes de España*, Madrid, 1916, pág. 35, la asocia a la serie de 19 estatuas encargadas por el rey a Mte. Aloy para el Palacio Real de Barcelona.

Pero la mayoría de los autores la atribuyen a Cascalls.

DURAN SANPERE: Ob. cit., vol. I, pág. 44.

GÓMEZ-MORENO: Ob. cit., pág. 35.

PLA CARGOL: Ob. cit., pág. 191: «algunos la suponen obra de Aloy hacia 1350, pero si representara a Pedro IV, había de suponerla hecha hacia 1380 y destaca entonces la hipótesis de poderla atribuir a Aloy».

FONT, L.: Ob. cit., pág. 41.

[29] COULEZ, J.: Ob. cit., pág. 30. «Vers la fin de son pontificat, Sixte IV ordonna, por un bref, à l'église de Girona de ne plus

7 mas características: barbas, animales, perfil de las figuras con un inicio de vientres abultados que luego pasarán a Poblet, la forma del plegado de la túnica, el pelo corto y rizado y las formas de los hombros.

Fue el Barón de Cuatro Torres [35], a fines del siglo XIX, quien consideró que la obra podría representar un rey de la Casa de Aragón, «si el artista hubiera querido representar a San Carlomagno lo hubiera hecho con los atributos imperiales: blasón imperial con águila negra sobre campo de oro y la corona imperial. Dejó el artista de colocar el blasón imperial y colocó, por el contrario, el escudo de Aragón en la indumentaria; en la espada, la daga, en las fimbrias de su túnica». Admitida la idea surge entonces el problema de la identificación de la misma. La estatua revela ciertas desproporciones y rigideces, que no se pueden atribuir a falta de habilidad del artista, sino más bien a producto del esfuerzo hecho por él mismo para reproducir un original con estas características.

Podría pensarse que es uno de los pocos retratos del rey Pedro III que nos ha llegado hasta hoy en condiciones. El escultor trasladó la idea del emperador versión actualizada y con el retrato del propio rey de Aragón. Existen otros: una tabla de pintura de la escuela valenciana, con la cabeza del Ceremonioso, San Antonio procedente de La Figuera — Lleida — que reproduce las facciones del Carlomagno ya viejo, que están en el M.A.C. y también el manuscrito de Poblet con la genealogía de la Casa de Aragón-Cataluña realizado a principios del siglo XV.

Quizá la idea del retrato real partió del propio Cascalls, pero, no debemos olvidar las otras obras ordenadas por el rey: así el 20 de septiembre de 1340, El Ceremonioso manda a todos los batlles y veguers que faciliten el transporte de piedras de alabastro al maestro Aloy al Pala-

cio Real de Barcelona, para la decoración del salón del trono, posiblemente destinadas a esculpir en ellas las 19 estatuas de condes y reyes de la Casa Aragón. Ello se confirma en 1342, cuando el rey especifica su número y atribución. Once de ellas correspondientes a los condes de Barcelona, y las ocho restantes serían de los reyes de Aragón desde Ramon Berenguer IV hasta Alfonso el Benigno [36]. De hecho la idea, el proyecto original no es del rey, sino que estuvo inspirado en el gran salón del Palacio Real de la Cité de París, en el que se veían adosados a los pilares y a 5 m. del suelo, las estatuas de los reyes que reinaron en Francia hasta el siglo XIII; pintadas de azul y oro. Consta que el proyecto ya estaba acabado el 17 de julio de 1350, al rogar Pedro III, que le sean enviadas por mar a Barcelona las diecinueve estatuas de los reyes de Aragón y Condes de Barcelona que le

[35] BARÓN DE CUATRO TORRES: Ob. cit., página 38.

PLA CARGOL, J.: Ob. cit., pág. 191: «es mejor admitir que fue labrada para ser Carlomagno».

BERTAUX, É.: *L'histoire de l'art*, Publié sous la direction d'André Michel, París, 1906, «esfinge de un rey; retrato del Ceremonioso, venerada bajo S. Carlomagno», vol. II, 2.^a parte, pág. 675.

BOFARULL SANS, C.: *Catálogo de la Exposición de Arte Antiguo*, Barcelona, 1902, página 38: «estatua de un conde o un monarca de Aragón, llamado Carlomagno, por los escudetes de las barras de Aragón que en ella figuran, haciendo presumir algún pequeño y determinado detalle que podría ser Pedro el Ceremonioso».

GÓMEZ-MORENO, M.^a E.: Ob. cit., página 52; también la supone de Pedro IV.

SÁNCHEZ CANTÓN: Ob. cit., pág. 68.

[36] MADURELL MARIMÓN, J.: *El palacio real mayor de Barcelona, nuevas notas para su historia*, «Analecta Sacra Tarraconensia», vol. XIII, 1937-40, pág. 93: «siete en cada una de las paredes laterales, dos en el trasdós de la fachada y las otras en el mismo frontal interior de la cámara. Es muy verosímil que en su parte central resaltara la figura excelsa de nuestro primer conde, colocada expreso sobre el solio de la realeza».

ADROER I TÀSIS, A. M.^a: *El Palau Reial Major de Barcelona*, Barcelona, 1978, pág. 32. «el 20 de septiembre de 1342 (doc. 309)».

hiciera Aloy en Girona [37]. Al año siguiente — 1351 — el rey desde Perpinyà, el 20 de octubre, pide que le envíen una estatua de piedra realizada «ad similitudinem nostri facta que est in villa Castilionis Impurianrum» a imagen suya y que se encuentra en Castelló d'Empúries. ¿Pudo servir la propia imagen de Carlomagno como modelo?

Tampoco es tan infrecuente la realización de los retratos de los reyes, ya que un poco posteriormente a esas fechas consta la noticia — pues no ha llegado la obra a hoy —, de la imagen del rey Pedro III hecha con cera pintada, por el pintor de Huesca Esteve de Burgos en junio de 1357 [39], «per rahó de una himatge de cera gran, que havia feta pintada a semblança del senyor rey, dauurada e ab diverses colors, ab lo pom e ab la verga que la dita himaja té en les mans». Y consta también que la propia reina vio asimismo su imagen trasladada a cera «xlii lliures de cera que pesaren. ii^{es} ymages de cera que feu de manament de la dita senyora», «delles quals donaren la i al altar de santa Eulàlia y l'altra fo enviada a Santa Maria de Muntserrat» [40]. Y se habla en la misma nota de una imagen parecida, enviada a Montserrat por el conde de Terranova. O de otra variante, «una imatge de fust cubierta de cera que ha feta a semblança de la dita senyora — reina Elionor — y que la reina donó al castillo de Càller — Cerdeña — en agosto de 1355. O el retrato de los reyes Pedro III y Sibila, en el relicario de los Corporales de Daroca, obra del orfebre Pedro Moragues en 1384.

Una vez establecido que se trata de un rey de la Casa de Aragón y concretamente de Pedro III, pasemos a analizar cuáles son los atributos que le son propios.

El concepto francés predominante en la idea del San Carlomagno de Girona puede venir del hecho de haberlo tomado directamente de las obras de la Cité de París, creadas pa-

ra realzar la propia monarquía imperial [41].

—Los elementos esenciales de la iconografía de Carlomagno y que permiten distinguirlo son: la túnica caída hasta las rodillas y ajustada al talle por un cinturón, zapatos de cuero rojo, manto suelto y recogido con un broche o fíbula sobre su hombro derecho [42]. Otro de los elemen-

[37] RUBIÓ I LLUCH, A.: *Documents per l'història de la cultura catalana-Mig-èval*, Barcelona, 1908, vol. I, pág. 154.

[38] TORMO, E.: Ob. cit., pág. 55: «las estatuas retratos eran poco frecuentes, quién no pensará que debe ser del mismo artista la suelta y aislada y las 19 de la serie de los condes-reyes, sabiendo que estaban terminadas en 1350».

GÓMEZ-MORENO, ob. cit., pág. 52, afirma lo contrario.

Creemos que se trata de tres obras distintas y realizadas con bien diferentes propósitos. Carlomagno fue labrada para la Seo de Girona y en alabastro. Las de la serie de los condes-reyes, hechas por Aloy, fueron realizadas en mármol de Beuda (Girona), y para el Salón del Tinell de Barcelona. Y la de Castellón de Ampurias, hecha asimismo por Aloy (RUBIÓ: Ob. cit., vol. I, pág. 157); señala en carta datada en Girona 1 abril 1351 «ymaginem lapideam». La diferencia de material nos viene a confirmar el hecho de que no puede tratarse de la misma estatua (pensamos también en los tamaños de las mismas). No podemos afirmarlo categóricamente, ya que sólo ha llegado hasta nosotros la de San Carlomagno de Girona.

[39] RUBIÓ: Ob. cit., II, pág. 25.

[40] RUBIÓ: Ob. cit., pág. 25.

[41] FOLZ, R.: *L'idée d'empire en Occident du V.^e au XIV.^e siècle*, París, 1953, página 171: «Celui de l'équivalence qui s'établit entre le roi de France dans son royaume et l'empereur.»

SCHRAMM, Percy-E.: *Un sello de piedra de Carlomagno en Besalú*, «Anuario de Estudios Medievales», Barcelona, 1964, pág. 496: «Habla de la cruz de Besalú y señala...», en el palo vertical, la cara principal donde está la figura de Cristo con tres clavos, hay varios camafeos, una cabeza de emperador... «y consta más adelante la inscripción KAROLUS REX IMPERATOR; en el brazo derecho de la cruz hay otro camafeo grabado el fondo en lapislázuli, que representa una figura humana monstruosa, en pie con la cabeza coronada y las piernas y pies abiertos en arco con colas de serpiente: en la mano derecha tiene un látigo y en la izquierda un escudo o padrón». Villanueva, ob. cit., XV, páginas 86-8. ¿Pudo haberlo visto Cascalls e inspirarse en él?

[42] FOLZ, R.: Ob. cit., pág. 81. Estos atributos corresponden con posterioridad al reinado de Otón III.

9 tos esenciales es la barba y la corona «à la façade des cathédrales et dans de simples églises de village, des statues de rois barbus passaient pour représenter la grand empereur [43]; y el cetro y la bola del mundo en la mano «ab lo pom e ab la verga que la dita himaja té en les mans» (ver nota 39).

En el oeste de Francia, durante los siglos XI y XII, aparece su nombre, frecuentemente asociado al del emperador Constantino, el cual tiene los mismos atributos que Carlomagno y por lo que llegan, en ocasiones, a confundirse sus nombres. Aunque la tradición de Carlomagno en Girona es mucho más profunda y enraizada, dada la variedad de obras que reciben el nombre del emperador en la propia catedral.

El Barón de Cuatro Torres destaca: «si el artista hubiera querido representar a San Carlomagno lo hubiera hecho con los atributos imperiales: blasón imperial con águila negra sobre campo de oro y la corona imperial. Dejó el artista de colocar el blasón imperial y colocó por el contrario el escudo de Aragón en la indumentaria; en la espada [44], la daga, en las fimbrias de su brial». Siendo el detalle de los palos de Aragón el más destacado, según los diferentes autores en el momento de hacer hincapié en la atribución definitiva como correspondiente a un retrato de Pedro III bajo la denominación del emperador [45].

No cabe duda para nosotros que en su concepción primera la obra a representar era la figura de Carlomagno, ya que fue encargada por el propio obispo Arnau para un momento concreto: la elevación de un altar y la celebración de una fiesta a su memoria. ¿Y quién mejor que el propio rey podía simbolizar los atributos de la dignidad imperial, tomándole como modelo?, incluyendo efectivamente no sólo atributos característicos del emperador sino otros más

específicos, como los escudos de la Casa real de Aragón.

Otro elemento atribuible a Pedro III, podría ser el monstruo sobre el cual se ha erigido la estatua [46].

Es difícil asegurar que los animales de sus pies sean perros, ya que éste es el símbolo de la fidelidad y por la actitud del rey más bien parece que los pisa, dominándolos. Probablemente hacen referencia tales monstruos a los acontecimientos políticos, las dificultades bélicas que tuvo que vivir el rey, las luchas contra el rey Jaime de Mallorca, incluyendo la campaña del Rosellón en 1345. Si realmente el artista ha creado una hidra, más pudiera ser por lo que tiene en sí de poder regenerativo dicho animal en el campo simbólico; de lo que se trata sin duda es de que dichos monstruos representan a sus enemigos, a los cuáles ya

[43] KLEINCLAUSZ, A.: *Charlemagne*, París, 1938, pág. 59. En los manuscritos aparece vestido como rey de Francia con larga barba.

[44] PALACIOS MARTÍN, B.: *Los símbolos de soberanía en la Edad Media española. El simbolismo de la espada*, «Instituto de Estudios Manchegos», Madrid, 1976, pág. 292. Con posterioridad al siglo XIII, tanto castellanos como aragoneses, modifican los rituales de ceremonia en el sentido de que los propios monarcas han de tomar la espada por su mano sin que nadie más ellos la toque.

[45] Apoyan la atribución del retrato del rey.

BOFARULL: Ob. cit., pág. 38.

TORMO, E.: Ob. cit., pág. 55.

GÓMEZ-MORENO: Ob. cit., pág. 52.

SÁNCHEZ CANTÓN: Ob. cit., pág. 168.

BERTAUX: Ob. cit., pág. 676.

PALOL, Pedro de: *Gerona Monumental*, Madrid, 1955, p. 127.

RAHOLA, C.: *Gerona*, «Biblioteca Sociedad Atracción de Forasteros», Barcelona, 1927, página 40.

[46] BERTAUX: Ob. cit., pág. 676: «dos monstruos en los pies».

GÓMEZ-MORENO: Ob. cit., «dragón a los pies».

BARÓN DE CUATRO TORRES: Ob. cit., página 40: «un perro que muerde la contera de la espada», alude después a los acontecimientos políticos.

SUÁREZ; REGLÀ: Ob. cit., pie foto 258: «Pedro IV pisando la hidra de la Unión.» Lo consideran un retrato auténtico del Ceremonioso.

tiene casi vencidos — los tres que están bajo sus pies — pero que no tardarán en levantarse contra él y el perro que sostiene la espada — [47].

Por lo anteriormente expuesto, la obra la consideramos de Cascalls y su fecha de realización sería la de 1345, terminada en el momento de la celebración de la fiesta, siendo entronizada en la capilla a ella reservada y en su correspondiente altar. Aunque adolece de estaticidad y de cierto hieratismo, el realismo de la figura indica la reproducción de un modelo sin idealizarlo en exceso. El conjunto, es de gran pureza y dulzura de líneas, indicadoras de un perfecto dominio de la técnica de su creador Jaume Cascalls.

CRISTO YACENTE Y FRAGMENTOS DE UN SANTO ENTIERRO

El Cristo yacente está en la Colegiata de Sant Fèlix, donde reposan los restos de Sant Narcís, patrón de la ciudad. La colegiata es una de las iglesias más antiguas de Girona, antigüedad que comparte con la catedral; en momentos de dificultad adquiere rango similar, provocado por las obras realizadas en la seo, que obligan al cabildo a trasladarse [48]. En algunos momentos se llegó incluso a dudar dónde estaba realmente la silla episcopal. Hacia 1344 se compraron para Sant Fèlix algunas casas para edificar los claustros delante de la puerta que mira hacia el norte, dirigiendo las obras el maestro Sancii y terminándose en 1360, para luego derribarlo — 18 agosto 1374 — a medida que se fortificaba la iglesia. Es uno de los momentos de gran movimiento constructivo, tanto en la colegiata como en la catedral.

Es un Cristo yacente en buen estado de conservación que fue maltratado en 1936, rompiéndole las piernas a la altura de las rodillas y de

los tobillos, pero afortunadamente se restauró. Puede contemplarse actualmente intacto, pero con la escayola sucia, que desentona, afeando al conjunto [49].

Se encontraba situado a la izquierda del altar de Sant Afre, en un sepulcro colocado encima del altar [50]. En la actualidad está en la capilla de Sant Narcís.

El Cristo está tendido de espaldas y apoya la cabeza sobre un almohadón. Tiene las piernas ligeramente flexionadas, con las rodillas levantadas del plano horizontal del cuerpo. Las manos cruzadas sobre el pecho, en el que sólo apoya las yemas de los dedos. La expresión de sufrimiento en el rostro viene dado por los ojos semicerrados y la boca entreabierta que deja ver su interior. Lleva el cabello rizado en largas guedijas que le caen sobre la espalda y el pecho. No lleva corona de espina, pero el pelo lo tiene dispuesto de tal manera que lo parece. La barba es rizada y partida en dos, como la del San Carlomagno pero más larga. Tiene mayor semejanza con la imagen de Sant Antoni de La Figuera, al igual que la disposición general del

[47] PERE III: *Ordinacions de la Casa Real de Aragón*, copiladas en lemosín y traducidas al castellano, Zaragoza, 1853, página 303. En las oraciones para la coronación del rey, se lee «qui in virtute crucis tarta destruxit regnoque diaboli superato ad celos victor».

[48] DORCA, F.: *Colección de noticias para los santos mártires de Gerona*, Barcelona, 1891, pág. 27: «la silla episcopal se coloca detrás del altar mayor como existe en Santa María silla antiquísima de mármol, no hay memoria semejante en San Fèlix».

[49] PLA CARGOL, J.: Ob. cit., pág. 91: «en 1936 esta imagen fue desplazada violentamente, al ser arrojada al suelo, se rompió por la parte de las piernas. Afortunadamente fue posible salvar todos los fragmentos y ha sido factible proceder a su restauración».

JOSEPH MAYOL, M.: *El salvament del Patrimoni artístic català durant la guerra civil*, Barcelona, 1971, pág. 100: «se recogieron centenares de piezas, entre ellas: Carlomagno de Cascalls de la catedral, de San Fèlix, los grupos escultóricos del sepulcro de Cristo de Cascalls (XIV)».

[50] PLA CARGOL: Ob. cit., pág. 93.

11 cabello. Los pies están ligeramente separados, y por su disposición dan la impresión de iniciar un cierto movimiento. Lleva un paño colocado sobre la cintura doblado hacia la mitad del muslo, al que bordea una cenefa decorada en oro.

La anatomía es perfecta, cuidada y bien estudiados los detalles, lo que le da un gran realismo y naturalidad. Estaba policromado y guarda todavía restos de negro, rojo y dorado.

La iconografía es propia de la escena a representar: los estigmas de la Pasión, la lanzada en el costado, las huellas de los clavos en las manos y en los pies, así como los restos de sangre causados por la corona de espinas. Muy relacionado con el clasicismo de la antigüedad clásica, conserva, sin embargo, el sentido espiritual y dramático de la Edad Media. Es un claro precedente del realismo del siglo XVII.

El Cristo formaba parte de un grupo escultórico del Santo Entierro cuyas piezas se conservan en el Museo Provincial de Sant Pere de Galligans. Según Roig Jalpí [51] había una capilla con altar de «el Santo Sepulcro no es consagrado y en él ay instituydos tres beneficios» en la iglesia de Sant Fèlix. ¿Podíamos pensar que dichas figuras y el Cristo estaban destinadas a ese altar? ¿Formaban parte de un retablo o de un Santo Entierro? [52].

En 9 julio de 1867 se acuerda pedir al Cabildo, por parte de la Comisión Provincial de Monumentos de Girona, algunos objetos arqueológicos. En 31 de enero de 1868, se recibe la contestación del Cabildo que cede las estatuas del calvario, otra de un ángel y varios fragmentos de escultura, pero negándose a ceder cuadros ni tapicerías. En fecha posterior, en la sesión de 15 de febrero y en carta dirigida al Cabildo el 17 de febrero de 1868, consta que son las esculturas en piedra que se hallan colocadas en la puerta que desde los claustros comunica con el

llamado cementerio de los negros; una estatua que representa un ángel y algunos fragmentos de escultura, pero nada indica su anterior procedencia [53].

La carta del Deán del Cabildo, de 31 de enero de 1868, indica «algunos fragmentos de esculturas que pueden ser de utilidad para el estudio de la ciencia arqueológica» [53].

Tendremos que retroceder para encontrarnos que el Cabildo en un acuerdo anterior tomado el 19 de julio de 1867 nos indique que en la sala capitular inmediata a la sacristía hay, entre otras obras, unas esculturas de un calvario que están en muy mal estado de conservación, pues los muchachos apedrean las estatuas. Más adelante, prosigue, finalmente existen algunos fragmentos de escultura, pintura y tapicería en los depósitos de muebles de la parte alta de los claustros que más bien serán estorbo que de uso y provecho y que podían ocupar un puesto en la exposición del Museo [53].

En el inventario del Museo Provincial de Girona constan las piezas con los números de inventario comprendidos entre el 1744 y 1754, con la excepción del número 1749, inventariado en 1868, pero que hoy no está con los fragmentos y correspondía a una cabeza masculina de 0,25 m. de altura.

[51] ROIG JALPI: *Resumen historial de las grandezas y antigüedades de la ciudad de Girona*, Barcelona, 1678, pág. 344.

[52] DURAN I SANPERE, A.; AINAUD DE LASARTE, J.: *Escultura gótica, Ars Hispaniae*, volumen VIII, Madrid, 1956, pág. 213: «los fragmentos de las figuras de un santo sepulcro que con él formaron conjunto».

PALOL, P.: *Gerona, Guías artísticas*, número 11, Barcelona, 1953, pág. 101: «en el ala E, restos mutilados de un retablo procedente de la catedral, obra de alabastro, quizá de manos del maestro Cascalls».

[53] *Carpeta de la Secretaría de la Comisión de Monumentos del año 1867-1868*. Documentación localizada gracias a la ayuda prestada por doña Aurora Martín, conservadora del Museo Arqueológico de Girona.

PLA CARGOL, J.: *Comisión Provincial de Monumentos, Memoria 1949-50, Un siglo de actuación*, pág. 29.

La estatua más completa es la número 1744, Virgen de 1,30 m. de alto; le faltan la cabeza y los brazos, está ligeramente inclinada hacia atrás. Se ven perfectamente los gruesos mechones de pelo dispuesto a ambos lados. Lleva túnica y manto. El cinturón está totalmente decorado.

El número 1745 del inventario corresponde a la parte superior de una figura femenina sin cabeza — sólo hasta el cuello —. Está rota a la altura de pecho, y no tiene brazos. Mide 0,80 m. Lleva túnica y manto que le cubría la cabeza.

El número 1746 del inventario es la parte inferior de una figura masculina que deja ver los pies, ya que la túnica es corta. Mide 0,62 m. y va sobre peana de 6 cm.

El número 1747 del inventario es la parte inferior de una figura femenina con ropajes — desde las caderas —. Puede observarse la túnica y el manto hasta el suelo. Mide 0,60 m. y está sobre una peana de 4 cm.

El número 1748 del inventario, es la parte inferior de una figura femenina arrodillada. Estaba presentando los perfumes, posiblemente; nótese el arranque de la posición de los brazos. Mide 0,72 m. Falta desde la mitad del pecho. A partir de las rodillas no tiene piernas. ¿Podría ser la Magdalena?

El número 1750 del inventario es la parte inferior de un torso femenino. Mide 0,34 m.

El número 1751 del inventario es la parte inferior de una figura con ropajes hasta los pies. Mide 0,66 m. Pueden verse aún los pliegues del manto en el lado izquierdo.

El número 1752 del inventario es la parte superior de una figura femenina — en la ficha de entrada consta la no existencia de la cabeza —, hasta la cintura. La mano izquierda se dobla sobre el pecho. Lleva manto recogido por un broche y el pelo distribuido en trenzas a ambos lados. La cabeza estaba seccionada a la altura del cuello; ahora están unidos;

su ejecución es bastante burda. Mide 0,46 m. y la cabeza 0,20 m. Tiene un gran parecido con la cabeza de la estatua de Santa Úrsula del retablo de la misma, en la iglesia de S. Lorenzo de Lleida.

El número 1753 del inventario, parte inferior de una figura. Mide 0,74 m.

El número 1754 del inventario, parte superior de una figura masculina vestida. Mide 0,55 m.

Posiblemente los fragmentos que quedan sean una muestra de cada estatua, no es posible reconstruir ninguna figura por completo, pues las piezas no encajan entre sí: existe demasiada diferencia en las medidas de los mismos y en la forma de los pliegados en las vestiduras.

Nos inclinamos más a pensar que sería la obra de un Santo Entierro, aunque no existan de ello precedentes escultóricos en España y haya que buscarlos y localizarlos hacia el norte, Alemania. El Santo Entierro viene descrito en los cuatro Evangelios, aunque sea San Juan el único que menciona a Nicodemo. La popularización de tales realizaciones se dio a fines de la Edad Media, generalizándose a principios del siglo xv, coincidiendo con la fundación de la Orden del Santo Sepulcro. Al parecer es en la región dominada por la escuela de Borgoña donde surgen estos sepulcros, compuestos de grandes figuras reunidas alrededor de un sarcófago [54]. La influencia parte de la pintura sienesa a mitad del siglo xiv [55]. En escultura será el siglo xv el que logre su difusión.

[54] MALE, E.: *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*, Méjico, 1945, página 103.

FORSYTH, W. H.: *The entombment of Christ. French sculptures of the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, Cambridge (Mass.), 1970, página 92: «the preference in Western Europe for using a sarcophagus instead of the rock-cut tomb of the East to represent the place of Christ's burial».

[55] REAU, L.: *Iconographie de l'art chrétien*, París, 1957, vol. II, pág. 527, Pietro

13 La primera idea debió ser el disponer al Cristo yacente como en los sepulcros de los nobles tan en boga en esos momentos. Su realización será posterior al San Carlomagno, posiblemente entre 1348 y 1352; pues después de esas fechas el autor se verá muy condicionado por las obras de Poblet.

El archivo de la Colegiata aún nos puede deparar la sorpresa y darnos a conocer alguna noticia relativa a esta obra.

El interés esencial en realizar esta aproximación a Cascalls, radica en la no existencia de una biografía actualizada y en la importancia que tuvo como aglutinador de las nuevas corrientes artísticas de Cataluña en la mitad del siglo XIV.

Lorenzetti, v. 1320, iglesia inferior de Asís, Taddeo Gaddi, Academia de Florencia.