

Jaume Cascalls revisado: nuevas consideraciones y obras

Francesca Español Bertran
Universitat de Barcelona
Departament d'Història de l'Art
Baldiri Reixac, s/n
08028 Barcelona, Spain

RESUMEN

Jaume Cascalls (siglo XIV) es considerado por la historiografía uno de los escultores catalanes más reputados de época gótica. Entre sus realizaciones, que se suceden a lo largo de cerca de cuarenta años, se hallan algunos de los proyectos más emblemáticos del período (el panteón real de Poblet, por ejemplo). Sin embargo, últimamente, la aparición de nuevos datos de archivo y ciertas hipótesis vertidas a propósito de su producción, han venido a confundir su personalidad artística. En este estudio se pretende redefinir la figura de Jaume Cascalls a través de sus obras documentadas y presentar algunas hasta el momento inéditas.

Palabras clave:
escultura, gótico, iconografía, Cataluña.

ABSTRACT

Jaume Cascalls revised: new considerations and works

Jaume Cascalls (XIV century) is considered one of the most reputed catalan sculptors of the Gothic period by historiography. His work stretches over a period of forty years and includes some of the most emblematic projects of the period (i.e. The Royal Pantheon of Poblet). Lately, the discovery of new archive data and certain hypothesis about his work have clouded the previous perception of his artistic personality. This study attempts to redefine the figure of Jaume Cascalls using his documented works as well as presenting new works of the sculptor unpublished until now.

Key words:
sculpture, Gothic, iconography, Catalonia.

Entre los artistas catalanes medievales, pocos escultores han gozado del prestigio que envuelve a Jaume Cascalls de Berga. Conocida su actividad a partir de abundante documentación y de una realización autógrafa (firmó el retablo de Cornellà de Conflent), la historiografía le ha reconocido como una de las figuras clave en el desarrollo de la plástica trecentista en Cataluña¹. Sin embargo, la aparición de nuevos datos de archivo² y también las especulaciones sobre su supuesta actividad pictórica³, han contribuido últimamente a tejer a su alrededor una serie de interrogantes y a confundir un perfil artístico que parecía bastante definido. Hoy sería posible preguntar «¿quién fue Jaume Cascalls?», y se elevarían distintas voces no necesariamente coincidentes.

Naturalmente, ningún historiador interesado en el maestro cuestiona su autoría respecto al retablo de Cornellà, pero, a partir de esa obra, parece como si la apreciación de los estilemas que definen su producción, condujeran a unos por un camino y a otros por otro muy distinto⁴. Es obvio que cualquier interpretación en esa línea implica un cierto grado de subjetivismo, y a ello ayuda sobremanera la colaboración de un taller junto al artista que además podemos sospechar amplio, hecho confirmado tanto por los documentos como por la directa observación de proyectos que se le relacionan, como ocurre en la obra del panteón pobletano. Siendo ésta la situación, se presentan distintas vías a seguir. Si de lo que se trata es de conocer realmente al artífice y no de construir en su entorno hipótesis que por más audaces no tienen por qué responder recesariamente a la realidad, hay que arrancar de dos hechos seguros: el primero, el retablo de Cornellà de Conflent, el segundo, los datos conocidos hasta el día de hoy sobre el maestro. Especular sin tener en cuenta dos realidades tan

objetivas como una obra firmada y unas referencias documentales, cuando existen, supone dinamitar gratuitamente los presupuestos básicos de un riguroso análisis histórico.

Jaume Cascalls, pintor

Ocurre, por ejemplo, que en base a unos datos del todo irrelevantes hasta el momento, se ha convertido a Cascalls en un pintor de la órbita de Ferrer Bassa⁵. Es posible que lo fuera, pero, por ahora, la documentación con la que contamos no permite abrir esa vía y, aún incluso, deviene argumento en su contra. Por su condición de maestro real en un dilatado periodo de su carrera, la mayor parte de la documentación que conocemos de Cascalls procede de la Cancillería de la Corona de Aragón. Se trata de un fondo muy revisado y si a estas alturas no se ha descubierto nada nuevo en esa línea, es probable que ya no aparezca⁶. Quizá podría argüirse que no se ha hallado ningún rastro porque su actividad se comufló en el seno de un taller (el de Ferrer Bassa) y los encargos los pactaba el maestro principal, pero esto, como se verá más adelante, no se sostiene. Además, por si fuera poco, es difícil conciliar el estilo del Cascalls escultor con el del anónimo Maestro de Baltimore, como nos propone Alcoy. Cuando los artífices han cultivado ambos campos la distancia no es tan grande como en este caso y numerosos testimonios desde época medieval hasta los siglos modernos lo avalan⁷.

Para un historiador desinformado respecto a la riqueza de la documentación artística catalana medieval y a la dinámica que la generó, una atribución de este género puede parecer razonable, pero no lo es. De ahí que la hipótesis haya sido ya dis-

1. Como punto de partida en esta definición de la biografía de Cascalls se halla A. DURAN I SANPERE, *Els retaules de pedra I*, «Monumenta Catalonia» I, Barcelona, 1932, p. 41-50 (entre otras referencias dentro del texto). También del mismo autor: «L'escultura gòtica», en: VV.AA. *L'Art Català*, Barcelona, 1955, p. 358-360. Además: A. DURAN I SANPERE, J. AINAUD DE LASARTE, *Escultura gòtica*, «Ars Hispaniae» VIII, Madrid, 1956, p. 208 y s. Desde el punto de vista historiográfico, la evaluación de la personalidad de Cascalls realizada en estos trabajos ha estado vigente sin fisuras hasta 1980. Véase la nota que sigue.

2. En Girona comenzaron a aparecer documentos que desvinculaban de Cascalls obras consideradas hasta entonces como suyas. Es el caso, por ejemplo, del Santo Entierro de Sant Feliu (P. FREIXAS, «De l'església de Sant Feliu de Girona. El mestre Aloi, autor del Crist Jacent», *Punt Diari* (Girona, 5 de enero de 1980); del mismo autor: «L'obra del mestre Aloi a Girona», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XXVI (1982-1983), p. 77-85; también: *L'Art gòtic a Girona. Segles XIII-XV*, Barcelona, 1983, p. 113 y s. Sobre este mismo problema: P. FREIXAS, J. BRACONS, «Aloi de Montbrai. Crist Jacent d'un Sant Sepulcre», en: *Thesaurus/Estudis. L'Art als bisbats de Catalunya 1000-1800*, Barcelona, 1985, p. 182-184. A raíz de todo ello se ha replanteado, asimismo, la autoría de Cascalls respecto al San Carlomagno gerundense, obra que a partir de Duran Sanpere tradicionalmente se le había asignado: P. FREIXAS, «Jaume Cascalls o Aloi de Montbrai. Estàtua de Rei o Sant Carlemany», en: *Millenium. Catàleg*, Barcelona, 1989, p. 278. Por otro lado, en Lérída, se ha ido perfilando la figura de Bartomeu de Robio, artista considerado hasta hace poco

como mera prolongación de Cascalls: F. ESPAÑOL I BERTRAN, «Bartomeu de Robio. Pentecosta i grup de quatre profetes», en: *Thesaurus/Estudis.L'Art...*, op. cit., p. 186-188. Se recogen las aportaciones que hemos realizado con posterioridad sobre este artífice en la nota 22 (véase *infra*).

3. Véase nota 5.

4. Son muestras de lo que apuntamos algunos trabajos publicados más recientemente sobre la escultura catalana trecentista. En un caso se vincula a Cascalls la Virgen de una Anunciación conservada en el Museu Nacional d'Art de Catalunya que, con ciertas reservas, ya había sido puesta en relación con el maestro por Duran Sanpere (*Els retaules de pedra... I*, p. 43). Se pronuncia en este sentido: A. FRANCO MATA, «Influencia catalana nella scultura

monumentale del Trecento in Sardegna», *Arte Cristiana*, LXXV (1987), p. 228-229, fig. 3 y 4. La relación directa de la pieza con nuestro artífice en base a sus parentescos con la titular del retablo de Cornellà me parece del todo convincente. En cambio, considero más discutibles los vínculos a Cascalls de otras obras. Es el caso del retablo de San Miguel, de nuevo en el Museu Nacional d'Art de Catalunya, presentado como realización del entorno cascalliano por: R. ALCOY, P. BESERAN, «Cascalls i les escoles de la Itàlia meridional a Catalunya: l'escultura del Trescents», *Analecta Sacra Tarraconensis*, 63-64 (1990), p. 153-197, principalmente p. 166 y s. Algunos de nuestros argumentos en contra de tal atribución se deslizan a lo largo del presente texto, pero también los hemos expuesto en: F. ESPAÑOL I BERTRAN, «Atribuïble

al *Mestre de Sant Mateu*. Imago Pietatis. Compartiment d'un bancal de retaule», en: F. ESPAÑOL, J. YARZA (dir.), *Catàleg d'Escultura i pintura medievals*, «Fons del Museu Frederic Marès» I, Barcelona, 1992, p. 415-416. Otra obra para la que también se ha defendido el nombre de Cascalls es la Virgen catalana de la colección Pierpont Morgan de Nueva York (R. ALCOY, P. BESERAN, «La fortuna de Jaume Cascalls en el context gironí, en: *Girona revisitada. Estudis d'art medieval i modern (Estudi General*, 10, 1990, p.100-105, fig. 9). Es obvio que no pueden negarse los parentescos de esta imagen con la titular de Cornellà, pero se trata de una proximidad reseñable más en el plano tipológico que en el estilístico. Si el Cascalls artífice del retablo rosellonés evolucionó en la dirección que apunta esta escultura, habría que cuestionar mucho de lo que se ha aceptado como suyo, en particular el retablo de Poblet. Lo mismo puede hacerse extensible al conjunto de figuras que acompañaron al Cristo muerto de Sant Feliu de Girona, hoy conservadas sólo en parte y vinculadas a Cascalls por estos mismos historiadores a partir de sus coincidencias con el retablo consagrado a Santa Úrsula en Sant Llorenç de Lleida (ibídem, p. 94-100). Hay que advertir que este último retablo es una realización que si bien puede presentar analogías estrechas con la producción del maestro, nada apunta (ni documental, ni estilísticamente) a que sea una obra directa suya. Utilizarlo, por tanto, para apoyar la adscripción al escultor de otras piezas, resulta cuando menos discutible. Por otro lado, las figuras que circundaron al Cristo muerto gerundense (excepción hecha de la descubierta recientemente—1994—en el pavimento de la iglesia, después, por tanto, de la publicación de Alcoy-Beseran y que por su gestualización parece corresponder a la María Dolorosa de un Calvario) difícilmente pueden merecer otro calificativo que el de mediocre. El tono general de las mismas, a pesar del parentesco conceptual, que no estilístico, con la cabeza de un yacente real pobletano, está muy por debajo en lo que a calidad se refiere, de lo que ejecuta Cascalls incluso en etapas como la de Poblet, donde la colaboración de su taller fue amplia.

5. Sobre todo: R. ALCOY, «Jaume Cascalls. Un nombre para el Maestro del Tríptico de Baltimore», *Journal of the Walters Art Gallery*, 48 (1990), p. 93-119. La misma historiadora ya se había pronunciado en este sentido en trabajos anteriores: *La introducció i derivacions de l'italianisme a la pintura gòtica catalana: 1325-1350*, Barcelona, 1988, vol. II, p. 881-1159; ídem, «Los maestros del Libro de Horas de María de Navarra. Avance sobre un problema complejo», *Boletín de Museo e Instituto Camón Aznar*, XXXIV (1988), p.

105-134. Sobre la respuesta que se ha dado a esta hipótesis, véase la nota 8.

6. El malogrado historiador J. Trenchs Odena, realizó en los últimos años de su vida un vaciado exhaustivo de la documentación cultural existente en los registros de la Cancillería del Archivo de la Corona de Aragón. No halló nada relativo a Cascalls pintor. Se pronunció en este sentido en el congreso celebrado sobre la antigua catedral de Lleida en 1991. Véanse las discusiones del mismo en las correspondientes Actas: *Congrés de la Seu Vella de Lleida. Actes*, Lleida, 1991, p. 273-274. La propia R. Alcoy (*Jaume Cascalls. Un nombre...*, p. 108, nota 58) reconoce haber hablado con J. Trenchs sobre el tema, lo que le llevó a dudar de sus planteamientos, aunque finalmente ha acabado por publicarlos.

7. Es el caso de Miguel Angel o de Alonso Berruguete. Recientemente he intentado defender una actividad mixta para el artífice trecentista Guillem Seguer (*Guillem Seguer de Montblanc. Un mestre trescentista escultor, pintor i arquitecte*, Montblanc, 1994) y uno de los argumentos a favor de la vinculación de unas realizaciones pictóricas a su catálogo, hasta ahora únicamente escultórico, ha sido el parentesco innegable entre los tipos físicos utilizados en uno y otro campo.

8. J. AINAUD DE LASARTE, *La pintura catalana. Del esplendor gòtic al barroco*, Barcelona, 1990, p. 46-47. Asimismo: J. YARZA LUACES, «Llibre d'Hores de María de Navarra», en: *Cataluña Medieval*, Barcelona, 1992, p. 252-253. Ya redactado este trabajo, ha insistido de nuevo en la opinión expresada en 1992: J. YARZA, «María de Navarra y la ilustración del Libro de Horas de la Biblioteca Marciana», en: VV.AA. *Libro de Horas de la reina María de Navarra ca. 1341-1342*, Barcelona, 1996, p. 95 y s. En cambio, parece recoger los planteamientos de R. Alcoy: M.R. TERES I TOMÁS, «La Seu i els seus artistes», en: F. ESPAÑOL, E. RATES (ed.), *La Seu Vella de Lleida. La catedral, els promotors, els artistes*, s. XIII a s. XV, Barcelona, 1991, p. 128.

9. El instrumento lo publica: J.M. MADURELL MARIMON, «El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras I», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, VII (1949), registro 658, p. 215. El documento fue publicado de nuevo, habiéndose corregido algunos errores paleográficos anteriores, por: J. BAUCELLS I REIG, «L'estament dels aprenents dels segles XIII i XIV segons els contractes notarials de Barcelona», *Estudios históricos y documentos de los archivos de protocolos*, VI (1978), p. 99-101, nota 13.

10. El documento fue publicado por: M. TRENS, *Ferrer Bassa...*, apéndice XIV, p. 167. Para el documento de 1346 véase la nota que sigue.

11. El documento de 1345 lo publica: J.M. MADURELL MARIMON, «El pintor Lluís Borrassà... III», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, X (1952) apéndice 377, p. 13-14. Se trata de una carta de pago de Ferrer Bassa a su esposa Blanca.

12. Vicenç de Podio y Joan Rotger aparecen como testigos en un documento de 1346 junto a un tal Barata. Lo publicó por vez primera: S. SANPERE I MIQUEL, *Els Trecentistes I*, «La pintura migeval catalana» II, Barcelona, s.a., p. 232-236. Lo incluye también en el apéndice documental: M. TRENS, *Ferrer Bassa i les pintures de Pedralbes*, Barcelona, 1936, apéndice XXXII, p. 173-174.

13. J.M. MADURELL MARIMON, *El pintor Lluís Borrassà... III*, apéndice 381, p. 166.

14. Dio a conocer el documento: F.P. VERRIE, «Dos contratos trescentistas de aprendizaje de pintor», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, II-1 (1944), p. 67-76. Lo publicó de nuevo: J.M. MADURELL MARIMON, *El pintor Lluís Borrassà... III*, apéndice 391, p. 21-22.

15. Aparece citado como testigo en el documento donde también se registran como tales Joan Rotger y el Vicentius de Podio ya citado (véase nota 12 *supra*).

16. Para las distintas noticias del artista que reunimos por vez primera: Bernat Barata trabajó en labores de policromía del castillo del rey en Tarragona desde febrero de 1314 (I. COMPANY, N. MONTARDIT, *El Castell del Rei en temps de Jaume II*, Tarragona, 1995, p. 130 y s., referencias en p. 96; para la noticia sobre la esposa que también intervino en las obras, véase p. 92). Se lo documenta de nuevo en 1327, entonces ya en Barcelona, según referencia dada a conocer por: S. SANPERE I MIQUEL, *Els Trecentistes... I*, p. 125, aunque hay una equivocación en el nombre. Si bien se habla de Ferran Barata, se trata en realidad de Bernat. Se comprueba este extremo en: P.M. DE BARCELONA, «La cultura catalana durant el regnat de Jaume II», *Estudios Franciscanos*, 92 (1991), apéndice 473 bis, p. 479-480. En 1339 aparece relacionado laboralmente con el también pintor Arnau Samet según consta en la voz correspondiente del Diccionario J. Serra Ràfols (vol. III, p. 286). Finalmente, un pintor de igual nombre figura como hermano del Francesc Barata que entró como aprendiz en el taller del escultor Aloi de Montbrai (J.M. MADURELL MARIMON, *El pintor Lluís Borrassà... I*, registro 658, p. 215; también J. BAUCELLS I REIG, *L'estament dels aprenents...*, p. 99-101, nota 13).

cutida⁸. Cascalls no pudo ser pintor en los términos que se pretende porque, si hubiera sido así, contrariamos al respecto con muchos más datos de los que existen, y resultaría del todo injustificable el abandono de una actividad en la que, de ser Cascalls el Maestro de Baltimore como se pretende, su brillantez estaba muy por encima de la que alcanzó en su faceta escultórica.

Si se quieren hallar nombres para las distintas personalidades artísticas que colaboraron en el taller de Ferrer Bassa, no hay necesidad de recurrir a Cascalls. Varios documentos de hacia 1341, por ejemplo, permiten vincular al mismo a una serie de artífices identificados todos ellos como pintores de Barcelona, aunque significativamente luego no tengamos información aislada de casi ninguno de ellos. Se trata de Bernat Vital, Bernat de Valls que actúan conjuntamente como testigos en un instrumento de Ferrer Bassa⁹, hecho que se repite de nuevo ese mismo año en el caso de un tal Joan Rotger¹⁰, que reaparece en 1345¹¹ y otra vez en 1346, entonces junto a un Vicentius de Podio¹². Junto a estas noticias hay que mencionar la presencia segura en el taller del pintor, en 1346, de un Berenguer de Montserrat a quien Ferrer Bassa paga el sueldo de un año¹³ y en 1348 del Galceran Provençal que entró como aprendiz¹⁴. Incluso existe en su entorno un artífice cuyo nombre podría encubrir orígenes italianos. Me refiero al Barata documentado en relación a Bassa el año 1346¹⁵. Recordemos que durante la primera mitad del siglo XIV, en Cataluña, y con ese nombre, se registran al menos dos artífices: un Bernat Barata desde 1314 a 1346, hijo, según se reconoce en un documento, de Ramón Barata, alias Ramón d'Auli, del que no se indica profesión, y hermano de un Francesc Barata que en 1341 se contrató como aprendiz de maestro Aloi¹⁶. Este pintor parece haber desarrollado una carrera

independiente (en 1314 decoró con otros compañeros, por ejemplo, el castillo real de Tarragona y en 1333 pintaba las vidrieras del monasterio de Sant Cugat del Vallès)¹⁷, pero en 1346 figura entre otros dos artistas en un documento relacionado con Ferrer Bassa.

Volviendo a Jaume Cascalls, en realidad muchos de los problemas que hoy presenta su figura arrancan de ese empeño en identificarlo con el pintor de la órbita de los Bassa que M. Meiss aisló bajo el apelativo de *Maestro de Baltimore*¹⁸. Siendo la cultura figurativa de éste último profundamente italianizante, si tras él se escondía la personalidad de Cascalls como Alcoy pretende, había que demostrar el italianismo de Cascalls escultor a toda costa, para lo cual no se ha dudado en recurrir a un supuesto viaje o viajes del artífice a Italia, sin base documental alguna por el momento¹⁹.

Ahí radica el conflicto. A una serie de noticias documentales aparecidas estos últimos años que ya habían contribuido por sí mismas a confundir la situación, particularmente el contrato por parte de Aloi de Montbrai del Santo Entierro de Sant Feliu de Gerona en 1350²⁰, una obra aceptada tradicionalmente como de Cascalls, se ha sumado el empeño de transformarlo en un pintor italianizante forzando la componente italiana de su obra escultórica. Hay que advertir que, como veremos más adelante, no negamos italianismos en el retablo de Cornellà; no deja de ser una obra de su tiempo que ha absorbido los particularismos de raíz italiana (en especial iconográficos) que irradiaron desde la península vecina hacia Avignon y el Me-

diodía francés, el Reino de Mallorca y Cataluña durante la primera mitad del siglo XIV²¹. En realidad toda esa zona fue ambiente propicio al maridaje de la tradición italiana con la francesa, y Cascalls parece descender directamente de esta cultura híbrida.

La toma de postura a favor del italianismo rotundo de Cascalls, si fuera tal, debería hacerse a partir de los componentes de su propia obra segura y nunca desde la de otros que habría que ver, aunque se pretenda lo contrario, hasta qué punto tienen relación con el artista. Es notorio, documentalmente, por ejemplo, que Cascalls no intervino para nada en el retablo mayor de la catedral de Lérida. La evidencia de las cantidades que se pagaron a sus artífices constituye un dato irrefutable²². A pesar de ello, Alcoy y Beseran insisten en la participación del escultor en ella, al hablar en términos poco comprometidos del ascendiente cascalliano que evidencia el relieve de la Pentecostés²³, cuando es obvia formal y documentalmente su adscripción al catálogo del escultor italianizante Bartomeu de Robio²⁴. Hay que advertir, por otro lado, que la vinculación del mencionado relieve con el Cascalls de Cornellà de Conflent o con el que labra los oratorios de Poblet, en términos de identificación estilística, es nula, salvo si se agranda el catálogo cascalliano a fuerza de sumarle obras italianizantes existentes en el ámbito de la Corona de Aragón que nada tienen que ver con las realizaciones incontestables del artífice.

En otro orden de cosas, si se trata de defender una específica preocupación espacial de Cascalls,

17. Para Tarragona, véase la nota 16. Por lo que respecta a la obra de las vidrieras del monasterio, se menciona en un documento de 1333. Aunque se ha transcrito el nombre del pintor vidriero como Bernat de Marata, todo lleva a creer que debe tratarse del artista llamado Bernat Barata, activo por aquellos años en la ciudad de Barcelona (J. BAUCCELLS I REIG, «Els monestirs del bisbat de Barcelona durant el pontificat de Ponç de Gualba (1303-1334)», en: *II Col·loqui d'Història del Monaquisme Català*, vol. I (Sant Joan de les Abadesses, 1970), Abadía de Poblet, 1972, p. 159.

18. M. MEISS, «Italian Style in Catalonia and Fourteenth Century Catalan Workshop», *Journal of the Walters Art Gallery*, IV (1941), p. 45-87.

19. R. ALCOY, P. BESERAN, *Cascalls i les escoles...*, p. 160, nota 16: «Imaginar-lo en un viatge a Itàlia entre finals dels anys trenta i principis del quaranta [...] conjugaria la seva coneixença de l'artavanguardia italiana [...]». Es problemàtic el moment en què cal situar l'adquisició de Jordi, atès que si admetem que aquesta

tingui lloc durant la "primera estada" de Cascalls a Itàlia caldria hipotitzar-ne una segona, potser abans d'iniciar els treballs per les tombes del monestir de Poblet (abans de 1349?)».

20. Véase la nota 2.

21. Véanse al respecto los trabajos de: M. MEISS, «Fresques italiennes, cavallinesques et autres à Beziers», *Gazette des Beaux Arts*, XVIII-II (1937), p. 275-285. E. CASTELNUOVO, *Un pittore italiano alla corte di Avignone. Matteo Giovanetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV*, Turin, 1991 (2a. ed.). M. LACLOTTE, D. THIEBAUT, *L'Ecole d'Avignon*, París, 1983. También: C. MONTEIL, «Peintures italiennes de la cathédrale de Narbonne», *Midi. Revue de Sciences Humaines et de Littérature de la France du Sud*, I, XII (1986), p. 35-40. De la misma autora: «Narbonne, les peintures gothiques de la cathédrale Saint-Just», *Bulletin Monumental*, 146-II (1988), p. 121-123. M.C. LACARRA DUCAY, «La influencia de los pintores italianos en los talleres aragoneses durante el siglo XIV», en: *Homenaje a Fede-*

rico Balaguer, Huesca, 1987, p. 425-447. También: A. DE BOSQUE, *Artisti italiani in Spagna dal XIV° secolo ai re Cattolici*, Milán, 1968, especialmente p. 31 y s.

22. Sobre este punto: F. ESPAÑOL BERTRAN, «La catedral de Lleida: arquitectura y escultura trecentistas», en: *Congrés de la Seu Vella...*, p. 188-190, 202-203. Véase también sobre lo mismo: F. ESPAÑOL BERTRAN, *El escultor Bartomeu de Robio y Lleida. Eco de la plástica toscana en Cataluña*, Lleida, 1995, capítulos 2 y 3 en particular, y el trabajo ya citado en la nota 2 sobre este artífice.

23. R. ALCOY, P. BESERAN, *Cascalls i les escoles...*, p. 169.

24. Véase la nota 22.

25. R. ALCOY, P. BESERAN, *Cascalls i les escoles...*, p. 166 y s.

26. Para una discusión sobre este particular: R. ALCOY, P. BESERAN, «Atribuible al Mestre de Sant Mateu. Imago...», en: *Catàleg d'escultura i pintura medievals...*, p. 415-416.

27. Esta portada ha sido objeto de diversos estudios, pero nuevos datos de archivo hallados recientemente por mí, modifican sustancialmente algunas de las hipótesis vertidas sobre su fábrica, en particular las relativas a intervenciones tardías en ella. Véase la nota 45.

28. Los fragmentos de este retablo pobletano fueron presentados e identificados como tales por A. DURAN Y SANPERE, *Els retaules... I*, p. 46-47, lámina 21 b. Posteriormente los ha publicado de nuevo: E. LIANO MARTÍNEZ, «Jaume Cascalls, escultor en Tarragona y Poblet», *Universitas Tarraconensis*, IV (1981-1982), p. 37-55. El mismo artículo, sin los documentos del apéndice, apareció también en: *Reales Sitios*, año XIX, 71 (1982), p. 65-72. Aunque acabara descubriéndose que esta obra es independiente de las noticias que hablan de *oratoris* de Poblet en 1377, no por ello dejaría de ser útil al discurso que sobre Cascalls pretendemos establecer, pues de todas aquellas que se han puesto en su órbita ésta es de las menos cuestionables.

debe hacerse desde el retablo de Cornellà y no desde el que tiene por titular a San Miguel, custodiado en el Museo Nacional de Arte de Cataluña que Alcoy y Beseran presentan como arquetipo de ello²⁵. Indudablemente las conexiones de esta obra con Italia son incontestables, pero nada apoya la relación de su artífice con nuestro maestro como se ha pretendido²⁶. Se trata de una realización, por ahora anónima, cuya factura incluso puede ser posterior a la extinción de la actividad de Cascalls y de la que se ignora su exacta procedencia, aunque su autor, para quien sería posible reconocer coincidencias de orden estilístico con el dintel de la puerta mayor de la catedral de Tarragona²⁷, parece haber estado activo en el área castellanense. No sólo los testimonios argüidos acaban por no ser válidos, sino que se ha desatendido información que proporciona el propio catálogo cascalliano (¿quizá porque no demostraba lo que se pretendía?). Me refiero al retablo de Poblet, obra atribuida desde antiguo a Cascalls en base a incontestables semejanzas estilísticas con el de Cornellà²⁸. Esta realización, que puede conectarse con una noticia documental del artista de 1377²⁹ (se trataría por lo tanto de una obra tardía), es el mejor argumento para discutir los pretendidos intereses espaciales de Cascalls. Este tema no le preocupaba ni en 1345 ni al final de su trayectoria laboral según atestigua su propio trabajo, no el de otros.

Esta larga exposición inicial va a servir de prólogo al análisis de una de las empresas más genuinamente cascallianas conocidas: el retablo de Cornellà, a la que se sumará la presentación de es-

culturas atribuibles al artista, hasta ahora inéditas. Se trataba de aprovechar este pretexto para replantear la figura del maestro partiendo del hecho que su personalidad artística ha sido objeto de análisis muy recientemente y que muchos de los aspectos que se han subrayado en relación con ella, no los comparto en absoluto.

Jaume Cascalls, oriundo de Berga, aparece mayoritariamente documentado como escultor. En contratos, épocas, compromisos, etc. se le reconoce como: *Magistrum, magister dental, magistrum imaginum lapidum ex altera, mestre de images, imaginibus lapidum, magister operis*³⁰. Sólo en dos ocasiones se le registra como pintor³¹. No es mucho si se considera el volumen total de instrumentos que tienen que ver con él. Por otro lado, las fechas conocidas hasta el momento acotan un margen temporal que va desde 1341³² hasta 1377-1378, momento en que desaparece de la documentación y todo hace suponer que es debido a su fallecimiento. Estudiar la producción de Cascalls supone, por tanto, seguir la actividad del artista a lo largo de cerca de cuarenta años, a partir de la obra más antigua conservada que tiene que ver con él y que puede servir para fijar las coordenadas de su perfil artístico, al menos en sus comienzos: el retablo de Cornellà de Conflent.

Si partimos de la documentación conocida, su periplo laboral tras esta etapa rosellonesa³³ se sigue con cierta comodidad. A mediados de la década de los cuarenta, lo hallamos en Barcelona, donde tiene fijada su residencia. En 1346 (noviembre), probablemente casado ya con María, la hija de

29. Ese año se alude a la obra de unos oratorios por parte de Cascalls para Poblet. Se publica la noticia en: J. COROLEU, *Documents historichs catalans del segle XIV*, Barcelona, 1889, p. 32-33; A. RUBIÓ I LLUCH, *Documents per l'història de la cultura catalana migeval*, vol. II, Barcelona, 1921, apéndice documental, p. 189; F. MARÉS DEULOVAL, *Las tumbas reales de los monarcas de Cataluña y Aragón del monasterio de Santa María de Poblet*, Barcelona, 1952, apéndice documental 43, p. 192-193. En lo referente a la identificación del término oratori con "retablo", que en algún caso ha planteado dudas, puede presentarse un argumento irrefutable. En un documento relativo al retablo mayor de Santes Creus de época gótica, se indica: «perfectum fuit opus oratorii sive retabulum [...]». («Excerpta documental de Santes Creus», *Santes Creus. Butlletí de l'Arxiu Bibliogràfic*, 2 (1960-1964), p. 348, doc. 30).

30. En lo concerniente a los estudios sobre el artista, muchos de los cuales incorporan en forma de registros el diplomático que se le relaciona, véanse los estudios que

siguen: C. PÉREZ JIMENO, «En torno a Jaume Cascalls. Su obra en Girona», *D'Art*, 5 (1979), p. 65-77. A. FRANCO MATA, «Un resto de retablo en el Museo Sorolla atribuible a Jaume Cascalls», *Goya*, 43 (1978), p. 266-271. S. LLONCHI, M.A. ALARCIA, «Jaume Cascalls, escultor de Berga», en: *Assemblea Intercomarcal d'Estudios*, Berga, 1979, p. 23-29. E. LIAÑO MARTÍNEZ, E. op. cit. R. ALCOY, P. BESERAN, *Cascalls i les escoles...* De los mismos autores: *La fortuna de...*; F. ESPAÑOL BERTRAN, *La catedral de Lleida: arquitectura...*, p. 188-190, 196-198. Y en el apéndice los documentos 25, 27, 30, 31, 32, 33, 39, 40. F. ESPAÑOL BERTRAN, «Guillem Solivella y Jaume Cascalls», en: *Miscel·lania homenatge a Mn. Jesú, Tarragona, Lleida*, 1996, p. 219-232. Por lo que respecta a su intervención en Poblet, véanse los trabajos citados en las notas 37 y 38.

31. El más antiguo está fechado el 11 de noviembre de 1346. Se trata de un compromiso entre Ferrer Bassa y otros artífices (entre ellos *Iacobi de Casçayls, pictori civi Barch.*) para trabajar

conjuntamente en Zaragoza en un proyecto que no se especifica. Publica el documento J.M. MADURELL MARIMON, *El pintor Lluís Borrassà I... II*, apéndice documental 378, p. 14. El segundo data del 24 de enero de 1352. Se trata del pago de unas pinturas realizadas por *Jacobo de Castaylls civi Barchinone* en la capilla de la reina Eleonor dentro del palacio real de Barcelona. Publican el documento: S. SANPERE I MIQUEL, *Els Trescentistes... I*, p. 254; A. RUBIÓ I LLUCH, *Documents per l'història... II*, apéndice documental C, p. 94-95. En este caso tampoco se precisa de qué tipo de pinturas se trata. Evidentemente, a lo largo de toda la Edad Media los escultores policromaron sus obras. Es pues necesario determinar si estas pinturas barcelonesas confeccionadas por Cascalls eran murales y, en este caso, si eran figurativas, pues puede haberse tratado simplemente de un embellecimiento interior monocromático o imitación de mármoles, y en ambos casos nos estaríamos moviendo dentro del más estricto repertorio de los acabados policromos genéricos entre escultores. Construir a partir de estos interrogantes,

sin resolver por el momento, la personalidad de un Cascalls pintor y, aún más, presentar al artista resultante integrado en el contexto estilístico de Ferrer Bassa, es, cuando menos, audaz.

32. A esta primera fecha corresponde un documento por el momento en gran parte inédito por el que sabemos que en 1341 el escultor disponía de taller en Barcelona en el que entró como aprendiz un tal Antoni Roura (Rovira?). Dan a conocer este dato de forma escueta y sin indicación topográfica alguna: S. LLONCHI, M.A. ALARCIA, *Jaume Cascalls...*, p. 24.

33. Etapa en la que habría que considerar tanto el retablo de Cornellà como el dato recogido por Duran Sanpere: los 100 sueldos percibidos por Cascalls a cuenta de unas obras de alabastro realizadas por encargo real. El pago tuvo lugar en Perpiñán (A. DURAN I SANPERE, *Els retaules de pedra... I*, p. 42).

Ferrer Bassa que fallecería durante la peste negra, se compromete con su suegro a trasladarse a Zaragoza para trabajar en dicha ciudad³⁴. Un año después (noviembre de 1347) establece sociedad con el escultor Aloï de Montbrai³⁵. En el documento Ferrer Bassa firma como testigo y su presencia es extraordinariamente significativa. Recordemos que, como pintor real, tenía su equivalente en el ámbito escultórico en la figura de Aloï, que debió de coger el relevo (quizá con Pere de Guines) del artífice Joan de Tournai, a quien parece haber emulado también en su vertiente empresarial. Como éste, Aloï será con el tiempo más empresario que escultor³⁶. La posición privilegiada que disfrutaba Ferrer Bassa en el panorama artístico y su presencia como testigo en el documento hacen suponer que pudo ser él quien consiguió para su yerno un puesto tan ventajoso. Aloï por entonces debía actuar como director del panteón pobletano y Cascalls se aprestó a compartir esa responsabilidad. Una carta enviada por el rey en 1349 a ambos lo confirma³⁷. Desde entonces hasta su muerte, Cascalls estará vinculado con mayor o menor intensidad a la empresa³⁸. El último documento que tiene que ver con ella data de 1377 y poco después debió de producirse su fallecimiento, porque en 1379 su esclavo Jordi de Déu ya aparece manumitido³⁹ y Guillem Solivella, el heredero directo de su taller, es ya maestro mayor de la catedral de Lérida en noviembre de 1378⁴⁰.

Las relaciones de Cascalls con el proyecto real fueron muy difíciles. El monarca, envuelto siempre en crónicas dificultades económicas, no podía

hacer efectivos los salarios derivados de los proyectos que emprendía y los artistas se desentendían de los compromisos adquiridos. Esto, que ya había sucedido con Aloï, se agravó aún más con Cascalls. Ante la desesperación del soberano, que veía como se eternizaban sus empresas artísticas más emblemáticas, Cascalls asumió compromisos puntuales y otros de mayor complejidad que exigían el esfuerzo de años. Entre los primeros se cuentan diversas esculturas exentas como los sepulcros destinados a Santa Catalina de Barcelona, o el retablo dedicado a san Bartolomé que ejecutó para el convento mercedario de Castelló d'Empúries (1353)⁴¹, la imagen de san Pedro para la catedral de Lérida en 1356⁴², o las piezas que pactó en 1358 con el abad de Ripoll⁴³; entre los segundos, la dirección de la obra de la puerta mayor de la seo leridana que le llevó a fijar su residencia en la ciudad desde 1359 en adelante (1377)⁴⁴ y la conclusión de otra portada que reclamó su presencia a partir de 1372 (la de la seo de Tarragona)⁴⁵.

El repaso de su biografía profesional pone de relieve un hecho: en estos casi cuarenta años de actividad conocida que inaugura el retablo de Cornellà, faltan los que consagró al aprendizaje, porque el retablo rosellonés es una obra madura en la que el léxico cascalliano ya está totalmente definido. Los años anteriores a 1345 devienen así una incógnita en la biografía de Cascalls cuando son precisamente los que deberían explicarla. Es posible, no obstante, subsanar esa laguna, al menos desde un punto de vista hipotético.

34. Tenemos noticia de este matrimonio por un documento en el que Cascalls reconoce haber recibido satisfactoriamente una parte de la dote prometida (el total eran 120 libras en moneda de Barcelona). Lleva fecha 30 de septiembre de 1346. En él se alude al día preciso en que se firmaron los pactos matrimoniales: 8 de febrero de 1346 (publican el documento: S. SANPERE I MIQUEL, *Els Trescentistes... I*, p. 232-236; M. TRENS, *Ferrer Bassa...*, apéndice xxxiii, p. 173-174). El documento relativo a Zaragoza data del 11 de noviembre de ese año (véase la nota 31). Tras el fallecimiento de María, hacia 1348 Cascalls se casará con la viuda de un tal Simó Serradell de Barcelona. Proporcionan este dato sin indicación topográfica alguna: S. LLONCH, M.A. ALARCIA, *Jaume Cascalls...*, p. 24. De su segundo matrimonio con Francesca nació una hija, Agneta, la única documentada por el momento.

35. Publica el documento: J.M. MADURELL MARIMON, *El pintor Lluis Borrassà... III*, apéndice documental 389, p. 19-20.

36. Hemos revisado recientemente la personalidad de Joan de Tournai y parece fuera de toda duda que fue él quien introdujo en el panorama catalán la figura del artista empresario. Incluso es posible apuntar como probable, dado el común origen de ambos (el norte de Francia), que Aloï de Montbrai y Pere de Guines le sucedieran en este campo a su muerte (F. ESPAÑOL BERTRAN, «L'escultor Joan de Tournai a Catalunya», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, xxxiii (1994), p. 379-432. Ídem, «Joan de Tournai un artista empresari del primer gòtic català», a: *Girona a l'abast*, en prensa).

37. Está fechada el día 24 de noviembre de 1349. Dio noticia de ella: A. RUBIÓ I LLUCH, *Documents per l'història... II*, p. 61, nota; y la publicó íntegra: F. MARÈS DEULOVOL, *Las tumbas reales...*, apéndice documental 4, p. 147-149.

38. Sobre la obra de los panteones reales pobletanos: E. MORERA LLAURADÓ, «Los panteones reales de Poblet y Santas Creus», *Revista de la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa*, II (1899-1900), p. 100-113; R. DEL

ARCO, *Sepulcros de la Casa Real de Aragón*, Madrid, 1945; F. MARÈS DEULOVOL, *Las tumbas reales...*; A. ALTISANT, *Historia de Poblet*, Abadía de Poblet, 1974, p. 262-296; J. BRACONS I CLAPÈS, «*Operibus monumentarum que fieri facere ordinamus*. L'escultura al servei de Pere el Cerimoniós», en: *Pere el Cerimoniós i la seva època*, «Anexos del Anuario de Estudios Medievales», 24, Barcelona, 1989, p. 209-243.

39. Uno de los documentos que se invoca a este propósito está fechado el 7 de mayo de 1379. Se trata de una orden real y se alude al maestro «Jordi qui fou esclau de mestre Johan» [sic]. Lo publica: F. MARÈS DEULOVOL, *Las tumbas reales...*, apéndice 48, p. 197-198.

40. F. ESPAÑOL BERTRAN, *Guillem Solivella y Jaume Cascalls*, y también: F. ESPAÑOL BERTRAN, *La catedral de Lleida...*, p. 190-191, 194, 197-198, apéndice documental 41 y 42, p. 212-213.

41. J.M. MADURELL MARIMON, «¿Una obra documentada de Jaime Cascalls?», *Archivo Español de Arte*, XL (1967), p. 83-84. Se

de alabastro que deben policromarse. El pacto se firmó en Barcelona el 12 de mayo de 1358 pero no acaba de quedar claro el destino de las piezas (Madurell duda entre el convento de predicadores barcelonés y el monasterio de Ripoll).

44. La vinculación de Cascalls a esta obra se conocía desde antiguo. Sin embargo se pudo precisar mejor su naturaleza a raíz de la publicación de los libros de fábrica de la catedral (G. ALONSO GARCIA, *Los maestros de la «Seu Vella de Lleida» y sus colaboradores*, Lérida, 1976). Recientemente se han añadido nuevas precisiones a su maestría y publicada documentación inédita hasta este momento (F. ESPAÑOL BERTRAN, *La catedral de Lleida...*, p. 188-190, 196-198, apéndice documental doc. 25, 27, 30, 31, 32, 33, 39, 40).

45. Se conoce la intervención de Cascalls en esta portada desde antiguo, debido al eco que tuvieron en los historiadores domésticos las referencias documentales que le concernían. J. BLANCH, *Arxiepiscopologi de la Santa Església Metropolitana i Primada de Tarragona* (s. xvii). El manuscrito quedó inédito hasta 1951 pero lo utilizaron cuantos trabajaron sobre la catedral y sus arzobispos. Se recoge la noticia sobre Cascalls en el apartado dedicado a Pere Claserquí (vol. ii, p. 58). Aportan la misma noticia: E. MORERA I LLAURADÓ, *Tarragona Cristiana*, vol. ii, Tarragona, 1954, p. 928. S. CAPDEVILA, *La Seu de Tarragona. Notes històriques sobre la construcció, el tresor, els artistes i els capitulars*, Barcelona, 1934, p. 35. Nuevos datos en: F. ESPAÑOL BERTRAN, *Guillem Solivella y Jaume Cascalls...* Ídem, «La fachada de la catedral de Tarragona y Pere Moragues», *Archivo Español de Arte*, en prensa.

46. Tradicionalmente el retablo de Cornellà de Conflent ha venido considerándose obra de 1345. Últimamente, sin embargo, se ha propuesto interpretar el error en otra línea. Se trataría de 1340. Se recoge ya esta novedad que viene siendo atribuida a A. José Pitarch en: Y. CARBONELL-LAMOTTE, «XIII-XIV Periode Gothique. Royaume de Mallorca», en: *Millénaire d'Art Nord Catalan*, Perpignan, 1989, p. 62, nota 2. Aunque los argumentos a favor de esta lectura pueden parecer plausibles, una noticia de archivo que se relaciona con el proyecto parece cuestionarlos. Se trata de la liquidación de una deuda que el baile de Elna, en nombre de su tío ya difunto, tenía pendiente con el monasterio de Santa María de Cornellà de Conflent. El primero había legado una cantidad para la obra del retablo en su testamento y el pago se hizo efectivo el 15 de octubre de 1346. Dadas las dudas existentes a propósito de la fecha que figura en la inscripción, que hasta ahora se ha venido interpretando como 1345, la proximidad a la misma del pago

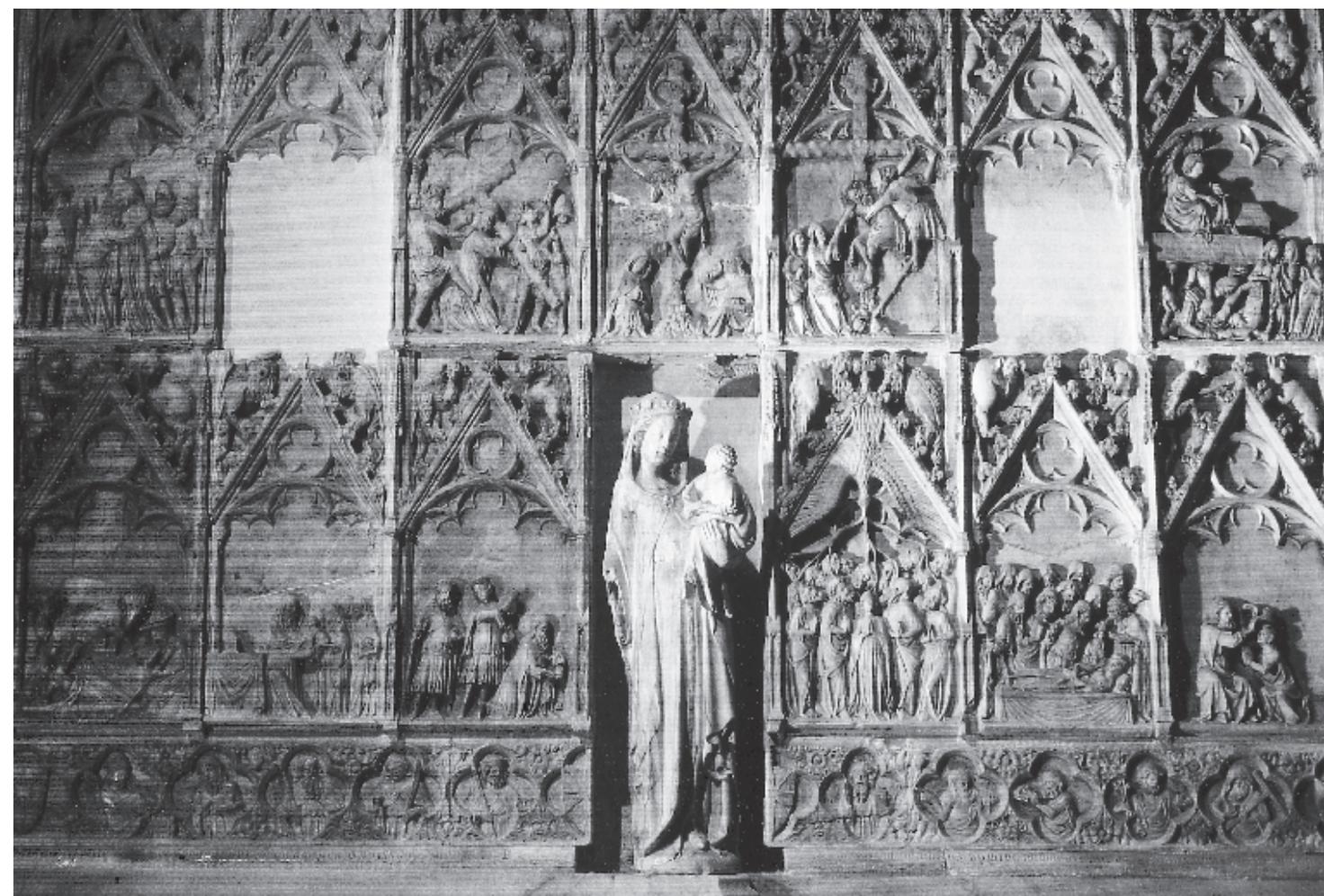


Figura 1.
Retablo de Cornellà de Conflent. Jaume Cascalls (ca.1345) (Foto J. Yarza).

referido parece apoyar tal lectura. Transcribe el documento: J.A. BRUTAILS, *L'art religiós en el Rosselló*, Barcelona, 1901, p. 176-177.

47. Para las vicisitudes y referencias antiguas al retablo, véase: «Corneilla de Conflent», en: *Congrès Archéologique de France*. LXXIII Session (1906), Paris-Caen, 1907, p. 155. M. DURLIAT, «L'église de Corneilla-de-Conflent», en: *Congrès Archéologique de France* (1954), Paris, 1955, p. 278. M. BEALIEU, V. BEYER, *Dictionnaire des sculpteurs français du Moyen Age*, Paris, 1992, p. 277-278.

48. A. FRANCO MATA, *Influencia catalana nella scultura...*, p. 246, propone hipotéticamente que los dos relieves podrían haber estado dedicados a la Anunciación y a la Huida a Egipto. R. ALCOY, P. BESERAN, *La fortuna...*, p. 109, especulan, en cambio, con la posibilidad de que se tratara del juicio de Cristo y de la deposición de su cadáver en el sepulcro.

49. Fue adquirido en 1992 al anticuario de París Guy Ladrrière y lleva el número de inventario

El retablo de Cornellà de Conflent y un nuevo relieve identificado: La Flagelación, del Museo Marès de Barcelona

Una inscripción epigráfica que corre a lo largo de la base, identifica al escultor del retablo de Cornellà de Conflent (figura 1) y fija su cronología:

ANNO DOMINI M CCC XL A [sic] YDUS
MADII FUT ISTUD RETROTABULARIUM
COMPLETUM PER MAGISTRUM IACO-BUM
CASCALLI DE BERGA, NOMINI REVERENDI
DOMINI BERENGARII ATCIATO DEI
GRATIA PRIORIS HUTUS (MONASTERII)⁴⁶

En origen, componían la obra trece paneles de alabastro de formato rectangular (ahora sólo permanecen *in situ* once de ellos), que se complementaban con un bancal también esculpido y una Virgen con el Niño exenta, del mismo material, como imagen titular. Acoge un ciclo de Pasión en la par-

te alta y otro, consagrado a los Gozos de la Virgen, en la inferior. De izquierda a derecha, el primero incluye relieves consagrados al Prendimiento, el Camino del Calvario, una Crucifixión con María y Juan a los pies, el Descendimiento y la Resurrección; el segundo, respectivamente y en el mismo orden: el Nacimiento, la Presentación, la Epifanía, el Pentecostés, la Dormición de la Virgen y la Coronación.

Los plafones que faltan correspondían a este último ciclo y pasaron a una colección particular a finales del siglo XIX⁴⁷. Se ignoraba hasta ahora cual era el tema al que estaban dedicados, aunque se había especulado repetidamente sobre este punto⁴⁸. Sin duda uno de los dos fragmentos estaba presidido por la Flagelación. Al menos todo hace pensar que un relieve fragmentado consagrado a ella y adquirido recientemente por el Museo Marès de Barcelona (figura 2), procede de este retablo⁴⁹. Se trata de una pieza de alabastro, conservada sólo en parte, que muestra a Cristo atado a la columna con uno de sus sayones a su derecha. La primera figura ha perdido parte de un brazo y una pierna; la segunda, la cabeza y también uno de los brazos, por

otro lado, falta totalmente la zona izquierda del relieve que ocuparía, probablemente, un nuevo personaje. Quizá el tiempo que el relieve pasó en la sacristía de Cornellà contribuyó a su deterioro. Ahora se presenta enmarcado sobre madera. Indudablemente estamos ante una realización directa de Jaume Cascalls, pues si contrastamos el tratamiento de la figura de Jesús con partes concretas del retablo de Cornellà de Conflent (por ejemplo con la de Dios en el relieve de la Coronación, o con alguna del dedicado a la venida del Espíritu Santo) (figura 3), su autoría deviene incontestable. Además, también es obvio si se consideran sus medidas, el material, la iconografía y las particularidades formales, que su origen no puede ser otro que el retablo rosellonés. Por si fuera poco, hay constancia que los fragmentos que faltan en éste no se perdieron. La Flagelación del Museo Marès de Barcelona es, por lo tanto, un nuevo elemento a considerar en la evaluación del estilo que define a Cascalls en 1345.

La historiografía ha reconocido tradicionalmente en el retablo de Cornellà débitos con respecto a Francia, en otras ocasiones su ascendencia se ha planteado híbrida (Francia-Italia), y últimamente se ha insistido en el componente italiano por encima de cualquier otro⁵⁰. Yo creo que en el retablo hay distintos aspectos susceptibles de análisis: por un lado, la estructura y el estilo, por otro, el tratamiento iconográfico de cada uno de los temas que lo conforman. Es posible que lo «francés» deba buscarse más en un capítulo y lo «italiano» en uno distinto, pero sin pretender fijar entre ambos una frontera insalvable.

Hay un hecho, para empezar, que no debemos dejar de lado: la constatación del distinto impacto que el retablo en piedra parece haber tenido en Francia y en Italia, hecho que por sí sólo ya señala una dirección a la hora de reconocer globalmente los primeros débitos de los retablos catalanes en este material⁵¹, entre los cuales el de Cornellà ocupa un lugar relevante. En lo que respecta al ciclo iconográfico desarrollado, es incuestionable, asimismo, que la obra descubre unos antecedentes netamente franceses que pueden rastrearse tanto en el campo de la eboraria, como en la propia producción retablística. Se ha recurrido a una fórmula que combina un ciclo de Pasión y otro dedicado a los Gozos de la Virgen. Una opción similar puede verse en el de Fontenay, así como en el de la iglesia de Saint-Eanne en el área poatevina, aunque después no coincidan exactamente cada una de las escenas con el que tratamos⁵², y lo propio sucede con numerosos retablos en marfil también franceses, con toda probabilidad el modelo subyacente en todos ellos⁵³. Por otro lado, si de lo que se trata es de buscar paralelos parciales, es indudable que los retablos franceses consagrados a la Pasión constituyen de nuevo un punto de referencia obligado.

El del Museo de Cluny o el de Castel (Somme), ambos realizados durante el siglo XIV, son ejemplares, entre otros, bien ilustrativos⁵⁴.

En lo que se refiere al formato de cada uno de los relieves, es también evidente la deuda del retablo de Cornellà respecto a las obras en marfil. La atención que dispensa Cascalls a las arquitecturas que coronan las escenas, uno de los aspectos más atractivos en Cornellà⁵⁵, tiene paralelos en este último campo e incluso en el mundo de la miniatura, quizá más raramente en el de la escultura monumental⁵⁶ (figura 4), pero siempre, como se verá, en realizaciones surgidas de ámbito distinto al italiano.

Este alejamiento de la producción cascalliana de los planteamientos del arte italiano contemporáneo viene subrayado en Cornellà por otro aspecto: la nula preocupación espacial. A los artistas italianos que trabajaron el relieve durante la primera mitad del Trecento, tanto en la Toscana como en Nápoles, les preocupaba, a imagen de los pintores, la articulación de un ambiente que sirviera de marco referencial a las figuras que discurren o nos contemplan desde el plano. Para ello utilizaron indistintamente paisajes o arquitecturas, y estas experiencias que emulan las documentadas previamente en ámbito pictórico, hermanan a Andrea Pisano, Goro de Gregorio y Gano y Fazio da Firenze, etc.⁵⁷. Jaume Cascalls jamás ha recurrido a una «construcción» de este tipo. Habitualmente los personajes de las realizaciones que se identifican como suyas, destacan de unos simples fondos lisos. Esta constatación es tanto o más significativa por cuanto durante la primera mitad del siglo XIV tanto el retablo de la Pasión de Sant Joan de les Abadeses (Museo Episcopal de Vic), como el retablo de Anglesola (Museo de Bellas Artes de Boston), más temprano⁵⁸, ostentan arquitecturas y paisajes en torno a los que deambulan los protagonistas de las escenas. Detectamos también este rasgo en obras de la órbita de maestro Aloí, como el sepulcro gerundense de San Daniel⁵⁹. En este contexto, el desinterés que manifiesta Cascalls (recordemos que tampoco hallaremos referentes espaciales en el retablo que confecciona para Poblet posteriormente), incluso sorprende, si no fuera posible sugerir para su particular lenguaje narrativo, otro punto de arranque en el que esta particularidad tampoco se da: el campo del marfil.

Frente a todo ello, hay que reconocer, sin embargo, que en ocasiones los cuerpos que ejecuta Cascalls están concebidos con un volumen de tal rotundidad que transgreden por sí mismos la tridimensionalidad del relieve. Esto podría hacer pensar en Italia, pero tal característica no es monopolio exclusivo de su arte. Precisamente en el mediodía francés y en los años que pueden corresponder a la formación de Cascalls, se desarrolla la actividad del taller de Rieux, que utiliza en sus relieves planteamientos en esta misma línea⁶⁰. En la

3038. Mide 34 x 25 x 7,05. Aconsejé personalmente la compra al Museo, al advertir que se trataba de un relieve originario del retablo de Cornellà de Conflent, atribución que di a conocer públicamente en la conferencia «Relieu de la Flagel·lació, de Jaume Cascalls» dictada en 1993 en el ciclo «Obres mestres del Museu Frederic Marès», y cuyo contenido expongo en el presente estudio.

50. Evalúan la obra en coincidencia con lo francés: A. DURAN I SANPERE, *Els retabls de pedra... I*, p. 41. P. FREIXAS, «L'Obra del mestre Aloí a Girona», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XXVI (1982-1983), p. 84. Reconocen influencias mixtas, entre otros: A. DURAN I SANPERE, J. AINAUD DE LASARTE, *Escultura gòtica...*, p. 208. A. FRANCO, *Influència catalana...*, p. 237. Respecto al ascendente italiano por encima de cualquier otro, insisten en él R. Alcoy y P. Besera en los trabajos citados en la nota 30.

51. Para una panorámica general sobre el tema: P. SKUBISZEWSKI, «Le retable gothique sculpté: Entre le dogme et l'univers humain», en: *Le Retable d'Issenheim et la sculpture au nord des Alpes à la fin du Moyen Age*, Colmar, 1989, p. 13-47. Sobre retablos franceses meridionales se recogen diversos trabajos en: «Le grand retable de Narbonne» (*Actes du 1er Colloque d'Histoire de l'art méridional au Moyen Age*, Narbonne, diciembre de 1988), Narbonne, 1990.

52. El retablo de Fontenay combina un ciclo de Infancia y de Pasión y Resurrección. La zona central la ocupa una Crucifixión y a ambos lados de ésta, en dos registros superpuestos, se reparten las siguientes escenas: Prendimiento, Flagelación, Camino del Calvario, Resurrección, Ascensión y Pentecostés (zona alta); Anunciación, Nacimiento, Epifanía, Presentación en el templo, Dormición y Coronación (zona baja). El retablo, como sucede en Cornellà, recuerda de cerca la organización de los pequeños dípticos y trípticos de eboraria. Para el de Saint-Eanne: G. CLERET DE LANGAVANT, «L'église de Saint-Eanne», *Bulletin de la Société des Antiquaires de l'Ouest et des Musées de Poitiers*, IX, 4me. Serie (1967), especialmente p. 189-191 y figs. En este caso, probablemente estamos ante lo que resta de un retablo más amplio. Las escenas que figuran en el relieve rectangular conservado (2,50 x 0,80 m) son: el Prendimiento, la Flagelación, la Crucifixión, la Resurrección y la Coronación de la Virgen.

53. Remitimos al repertorio que presenta R. KOEHLIN, *Ivoires gothiques français*, reprinted, Paris, 1968, volumen de fotografías.

54. Véase la nota 68 infra.

55. Esta fórmula ornamental que conlleva la inclusión en la zona de las enjutas que configuran los gabletes de una rica y animada galería de seres híbridos, totalmente en sintonía con los que invaden las zonas marginales de los manuscritos, la veremos retomada en el retablo de Poblet y también en uno de los sepulcros de El Puig de Valencia que se viene atribuyendo a nuestro escultor, aunque la documentación no lo confirma (véase la nota que sigue).

56. Para soluciones similares en los trabajos sobre marfil: R. KOEHLIN, *Les ivoires gothiques...*, Plancha XCVII, núm. 546; XCVIII, núms. 563 y 552; CI, núm. 585; en la misma línea: Plancha XCVII, núm. 541. Son representativas de lo que apuntamos las enjutas de la puerta norte de San Urbano de Troyes con sus animales fantásticos ocupando el mismo espacio que en Cornellà. Probablemente si excluimos los ejemplos que pueden aportarnos las sillerías de coro, en escultura monumental éste es el paralelo más directo del retablo rosellonés que podremos hallar.

57. Sobre este particular véase: R. BARTALINO, «Spazio scolpito. La novità del rilievo pittorico di Giovanni d'Agostino», *Prospettiva*, 45 (1986), p. 19-34.

58. Para las reproducciones: A. DURANI SANPERE, *Els retaules I...*, Este tema no ha sido abordado hasta ahora en el contexto catalán. Lo tratamos extensamente en relación con la obra del escultor Bartomeu de Robio radicado en Lleida durante la segunda mitad del siglo XIV: F. ESPAÑOL BERTRAN, *El escultor Bartomeu de Robio y Lleida...*, p. 98 y s.

59. Se trata de una realización contratada por Aloi de Montbrai en 1345 (J. M. MARQUES, «El sepulcre de Sant Daniel del mestre Aloy», *Revista de Girona*, 96 (1981), p. 195-201. Son significativos los episodios hagiográficos que siguen: el del ángel que alimenta a Daniel y a su maestro espiritual, el del diablo que con objeto de hacer desistir a Daniel de su vida eremítica se le aparece encarnado en sus familiares, o el del tormento de Daniel.

60. Sobre este taller: B. MUNDT, «Der Zyklus des Chapelle de Rieux und seine Künstlerische Nachfolge», *Jahrbuch Berliner Museum*, 9 (1967), p. 26-80. En lo que atañe al tratamiento de los relieves, son significativos los del sepulcro Hugues de Chatillon en la catedral de San Bertrand de Comminges. Véase la nota que sigue.



Figura 2. Flagelación. Relieve del retablo de Cornellà de Conflent. Museo Marès de Barcelona (Foto J. Yarza).



Figura 3. Retablo de Cornellà. Detalle del relieve del Pentecostés (Foto J.Yarza).



Figura 5. Apóstol. Museo de los Agustinos de Toulouse (Foto J. Yarza).



Figura 4. Exterior de San Urbano de Troyes (Tomado de: J. BALTRUSAITIS, *Réveils et Prodiges. Le gothique fantastique*, París, 1960, p. 158, fig. 5).

producción de estos mismos maestros anónimos, también es posible hallar paralelos para el tratamiento de las composiciones con gran número de personajes en la línea, por ejemplo, del Pentecostés⁶¹. Para esta específica solución, según se verá, aunque no pueden excluirse parentescos directos con la eboraria, los trabajos del taller de Rieux y de los artistas que se hallan directamente en su círculo son obligados puntos de referencia. Particularmente el sepulcro del obispo Castillon en Saint-Bertran de Comminges⁶². Son también significativas en esta

misma línea las coincidencias en lo que corresponde a los tipos físicos utilizados. Véase a este propósito, por ejemplo, la elocuente comparación que proponemos entre una de las figuras custodiadas en el Museo de los Agustinos de Toulouse (figura 5) y los apóstoles del relieve del Pentecostés (figura 3). Por el momento, es imposible determinar hasta qué punto las experiencias plásticas tolosanas incidieron en los artistas activos en el área rosellonesa hacia 1340, pero si, como sabemos, se extendieron hacia Narbona, de lo cual es buena prueba la

61. Que también se hace evidente en uno de los sepulcros de Santa María del Puig (Valencia), el perteneciente a Roberto de Lauria que se ha puesto en relación directa con Cascalls (Cf. A. DURAN SANPERE, J. AINAUD DE LASARTE, *Escultura gótica...*, p. 213). Ya señalamos en su momento estas coincidencias: F. ESPAÑOL, «Joan Avesta, sculpteur de Carcassonne. L'influence de l'atelier de Rieux sur la Catalogne», *Bulletin Monumental*, 151-II (1993), p. 403, nota 47.

62. Para este sepulcro y la reproducción de alguno de los relieves del sarcófago: B. MUND. *Der Zyklus des...*, p. 55 y s., fig. 32, 33, 34 y 37. También: M. PRADALIER SCHLUMBERGER, «La Chapelle de Castillon à la cathédrale Saint Bertrand de Comminges», en: *Actes du XXXVe. Congrès d'Études. Federation des Sociétés académiques et Savantes, Languedoc-Pyrénées-Gascogne. Revue de Comminges*, XCIII (1980), p. 671-690.

63. Atribuida al taller de Rieux por R. Rey (Cf. J. BOUSQUET, «Reflexions sur l'iconographie de la Vierge dans la sculpture méridionale au xive. siècle. La Vierge aux colombes de Montpezat de Quercy et Notre-Dame des Embergues à Rodez», *Process-Verbaux de la Société des Lettres Sciences et Arts de l'Aveyron*, XXXVII (1954-1958) (1959), p. 228 y s.).

64. M. PRADALIER SCHLUMBERGER, «Le tombeau des chairs du roi Philippe le Hardi à Narbonne», en: *Actes du 96e. Congrès National des Sociétés savantes* (Toulouse, 1971), vol. 2, París, 1976, p. 225-238.

65. Puede confirmarse este hecho en el caso de Cataluña, Aragón y Navarra y también en el de Cerdeña. Aunque ya he publicado trabajos en este sentido, remito al estudio de conjunto de próxima aparición: «El ressò de Rieux a les catedrals catalanes», en: *Les catedrals catalanes, arquitectura i art medieval* (Barcelona, 1995), en prensa.

66. A. DURAN Y SANPERE, *Els retalles... I*, p. 42.

67. R. KOEHLIN, *Les ivoires gothiques...*, Plancha XCII, núm. 510; XCIII, núm 511; CXI, núm. 812. El modelo parece haber tenido un cierto éxito en el campo de la escultura si consideramos su presencia en el retablo de Souppes-sur-Loing de finales del siglo XVI con un ciclo de pasión y resurrección en el que se ha copiado el estilo del siglo XIV (F. BARON, «Retable orné de scènes de Passion» en: *Trésors sacrés, trésors cachés. Patrimoine des églises de Seine-et-Marne*, Melun, 1988, núm. cat. 75, p. 188-191).

68. Puede invocarse desde la configuración de este episodio en ciertos *jubés*, como sucede en el caso del de Amiens, parangona-

ble con el que preside el tímpano de la puerta de la Calenda en la catedral de Rouen (F. BARON, «Mort et resurrection du jubé de la cathédrale d'Amiens», *Revue de l'Art*, XXX (1990), fig. 8, 10), hasta su resolución en retablos de piedra trecentistas. Así sucede en el que procede de la Sainte-Chapelle de París (ahora en el Museo del Louvre, RF 475), en el que custodia el Museo de Cluny (Núm. Inv. 11494) o en el de la iglesia de Castel (Somme). Se reproducen los dos primeros en: *Les Fastes du Gothique. Le siècle de Charles V*, París, 1981, número de catálogo 18 y 62 (p. 74 y 114-115). Para el tercero: F. BARON, *Mort et resurrection...*, op. cit., fig. 19.

69. Si aceptamos los débitos respecto a la miniatura, es obvio que debe sobreentenderse que el cuerpo de Jesús estaría policromado y que se harían evidentes sobre el torso las gotas de sangre que se aprecian en las imágenes pintadas.

70. Véase a propósito de las novedades que introduce el miniaturista en el panorama artístico francés: K. MORAND, *Jean Pucelle*, Oxford, 1962.

71. Véanse los marfiles referenciados en la nota 67.

72. Se trata de un marfil, entonces en una colección parisina y fechado en el segundo tercio del siglo XIV (R. KOECHLIN, *Les ivoires gothiques...*, op. cit., número de catálogo 215, plancha LIV). Aunque constituye una rareza iconográfica, se contabilizan al menos dos ejemplos más en el ámbito catalán y un tercero en el aragonés en el campo de la pintura mural de período lineal. Lo presenta la escena homónima de las pinturas del Bruc (Barcelona) que, aunque se datan habitualmente entre el siglo XIII y el XIV, tanto estilística como iconográficamente parecen encajar mejor dentro de la primera mitad del siglo XIV, si bien su carácter popular las hace algo arcaizantes. Para la reproducción de este episodio: N. DE DALMASES, A. JOSÉ PITARCH, *L'època del Cister*, («Història de l'Art Català» II), Barcelona, 1985, p. 214. Conocí este rasgo de la escena del Bruc por T. Vicens. Esta misma particularidad sospecho que se repite en un retablo del denominado *Maestro de Cubells*, ahora en el Museo Metropolitano de Nueva York, pero como me he servido de un documento gráfico muy poco explícito, planteo la identificación con reservas (para la reproducción: J. GUDIOL, S. ALCOLEA BLANCH, *Pintura gòtica catalana*, Barcelona, 1986, fig. 607). Documentamos de nuevo el mismo distintivo en las pinturas del período lineal de Santa María de Cerésola (depositadas ahora en el Museo Diocesano de Jaca). Para la reproducción: M.C. LACARRA, *Catedral y Museo Diocesano de Jaca*, «Musea Nostra», Bruselas, 1993, fig. 107.



Figura 6.
Retablo de Cornellà. Dormición de la Virgen (Foto J. Yarza).

Virgen que preside la capilla de Belén en esa catedral⁶³ o el sepulcro de Philippe le Hardi⁶⁴, es innegable que algo de eso hubo de difundirse en otras direcciones por los mismos años⁶⁵. Es importante recordar, al respecto, la noticia documental que refiere el pago en 1345 de una cantidad adeudada a Jaume Cascalls (concretamente 100 sueldos en moneda barcelonesa) por ciertos trabajos realizados en el Rosellón (se alude a unas obras de alabastro)⁶⁶. Si se demostrara la vinculación de Cascalls con el área rosellonesa, más allá del retablo de Cornellà de Conflent, quizá estos vínculos formales con las novedades que irradian desde Tolosa hacia todo el Midi apuntadas ahora hipotéticamente, podrían ser más que simples especulaciones.

Ello no obstante, al margen de esos supuestos contactos, voy a insistir de nuevo sobre los que nuestro artífice manifiesta respecto a la eboraria. No se trata sólo de que la escena del Pentecostés copie fielmente composiciones habituales en este campo⁶⁷, o que genéricamente el ciclo iconográfico que se contempla en el retablo tenga inmediatos antecedentes en él, sino que hay otros puntos de coincidencia en la ordenación de ciertos episodios. Para otros relieves de innegable singularidad, incluso la búsqueda de paralelos en el orden iconográfico nos ha conducido por el mismo camino. En ocasiones se evidencia que el mundo del

marfil ha sido más el transmisor que el creador de ciertas soluciones que Cascalls utiliza. Es el caso de la fórmula adoptada en la Flagelación de Cornellà. Siendo, según creemos, la miniatura inglesa su exacto punto de origen, es obligado reconocer el decisivo papel del marfil como estadio intermedio en su camino hacia el arte monumental.

Si, como hemos ido viendo, desde un punto de vista genérico, el ciclo narrativo elegido para el retablo de Cornellà conecta muy de cerca con experiencias similares en lo francés, lo cierto es que el contraste entre el tratamiento de algunos temas por parte de los escultores que trabajan en el norte de Francia y Cascalls es sorprendente. Es el caso, por ejemplo, de la Flagelación. Frente a la absoluta falta de dramatismo que patentizan las versiones escultóricas de este episodio ofrecidas por los talleres del norte⁶⁸, Cascalls lo presenta bajo una formulación animada y provista de una relativa dosis de dramatismo (que, creemos, sería mayor de no haberse perdido la policromía que todo hace suponer existió⁶⁹ de la que es arquetípica la figura de Cristo. En vista de ello, fácilmente podríamos haber presentado a nuestro escultor como émulo de las experiencias de Jean Pucelle en la miniatura⁷⁰ de haber sido patentes estos resultados en todos y cada uno de los relieves que componen el retablo, pero no es así. En realidad, si en algunos de ellos manifiesta una preocupación en esta línea, en otros no hallamos ni siquiera un pequeño atisbo de ello. En vista de esta constatación, lo más aconsejable era rastrear el origen de sus composiciones en distintas direcciones, y las pesquisas han dado sus frutos: demuestran, sin lugar a dudas, la multiplicidad de fuentes tipológicas que laten tras el retablo de Cornellà. Por un lado ya se han precisado los débitos con respecto a la eboraria del Pentecostés, una de las lastras de ejecución más delicada y de más felices resultados formales. Aunque el origen del tema según esta formulación sea mucho más antiguo, los escultores del marfil de época gótica son los responsables de su relanzamiento⁷¹. También en ese mismo campo se localiza uno de los pocos paralelos que conozco para la escena de la Dormición, y cuya rareza está fuera de dudas. La Virgen aparece sobre su lecho rodeada por los Apóstoles; junto a ellos está Jesús, sosteniendo el cuerpecillo femenino, testimonio de la Asunción de María en cuerpo y alma a los cielos. Hasta aquí todo es normal, pero existe un rasgo que distingue esta secuencia de Cornellà de las otras: la Virgen está coronada (figura 6). Podría pensarse en un lapsus iconográfico, pero podemos presentar paralelos. Uno de ellos: la escena homónima de un retablo de marfil donde María lleva igualmente corona⁷².

En lo que respecta a la Flagelación, la figura de Cristo resulta un tanto peculiar. El *contraposto* de su cuerpo volviéndose hacia el sayón situado a la derecha, la colocación de las piernas respecto a la

columna, las propias ataduras de sus brazos, constituyen rasgos cargados de originalidad en relación con otras versiones del tema. Precisamente estos particularismos en manos de un discípulo de Cascalls incapaz de mayores sutilezas (Jordi de Déu) daran origen a la «pintoresca» Flagelación del retablo de San Lorenzo en Santa Coloma de Queralt, que no es más que una «copia» desafortunada de la que comentamos. Si se busca en la pintura italiana contemporánea, *a priori* puede parecer fácil hallar paralelos, sin embargo las flagelaciones resultan ser más sosegadas que la nuestra⁷³. La razón es que el modelo es otro. Nada más y nada menos que la miniatura inglesa como antecedente remoto, aunque no se puede desdeñar el papel intermediario que pudo ejercer de nuevo la eboraria, la miniatura, e incluso la orfebrería⁷⁴.

Entre los ilustradores ingleses se registra, al menos desde mediados del siglo XIII, el recurso a una fórmula que es la que se sigue en Cornellà⁷⁵, y que los manuscritos del denominado «grupo Peterborough», entre otros (el Salterio Luttrell, por ejemplo) siguen también⁷⁶ (figura 7). Uno de los aspectos más llamativos en la ilustración de este conjunto de códices es la movilidad de las figuras. Tratándose ya de un rasgo común a los miniaturistas insulares anteriores, se acentúa aún más en éstos. Los personajes cruzan las piernas, se cimbrean y componen habitualmente grupos muy animados. El *contraposto* del cuerpo de Jesús atado a la columna de Cascalls es deudor directo de las imágenes homónimas inglesas. Sin embargo, al respecto de todo ello y como apuntábamos con anterioridad, no puede desestimarse que la transmisión haya podido seguir una vía alternativa. Ciertos retablos de marfil consagrados a la Pasión, patentizan estas particularidades que acabamos de subrayar en las miniaturas. También el cuerpo de Jesús adopta esa posición tan llamativa, y la escena de un retablo custodiado en el Museo Cluny de París o bien otra de un díptico de la colección Granjean lo confirman⁷⁷.

Al margen de las dependencias señaladas hasta ahora, existen composiciones en el retablo para las que Cascalls ha recurrido a esquemas más genéricos, comunes a otros artífices contemporáneos de ámbito catalán⁷⁸. Sucede así en el caso del Prendimiento⁷⁹, de la Resurrección⁸⁰, el Nacimiento⁸¹, o la Epifanía⁸². Incluso la Coronación, a pesar de la originalidad de la variante que utiliza (Dios se sitúa a la derecha de la Virgen), (figura 8), concorre paralelos en Cataluña⁸³.

Si hasta ahora hemos ido subrayando las conexiones ultrapirenaicas del retablo desde un punto de vista iconográfico, tipológico y estilístico, ha llegado el momento de reconocer sus vinculaciones con el mundo italiano contemporáneo, aparentemente menos relevantes. Llegados a este punto, es obligado introducir en nuestro discurso la figu-



Figura 7. Flagelación. Salterio Luttrell. Londres, British Library, Add. 42130, f. 92v.

Esta particularidad iconográfica que estamos rastreando conoce una variante que ya está presente en el marfil citado más arriba: en él la Virgen lleva corona tanto en la Dormición como en la Asunción. Tal rasgo parece haber sido bastante común en la miniatura alemana desde los años finales del siglo XIII, aunque en los ejemplos que conocemos la Virgen sobre el lecho no aparece coronada, pero sí lo está el alma que, en forma de pequeña figura femenina, inicia su Asunción hacia el cielo transportada por el Hijo o por ángeles, como sucede en un marfil francés de hacia 1300 (*Paintings and Works of Art From the Collections of the Late Lord Clard of Saltwood*, Venta Sotheby's, Londres, junio-julio, 1984, pieza 126). Así se ve en la miniatura de Martirologio de la segunda mitad del siglo XIII del Alto Rhin (Munic, Staatliche Graphische Sammlung, cod. 40259). Para la reproducción: C. NORDENFALK (dir.), *Medieval and Renaissance Miniatures from the National Gallery of Art*, Washington, 1975, fig. 35d, p. 130). De nuevo en la miniatura utilizada en la decoración exterior de un relicario ejecutado en Regensburg entre 1290 y 1330 (Regensburg, Domnschatz-museum, D 1974/66). Para la reproducción véase: *Regensburger Buchmalerei*, München, 1987, fig. 145, número de catálogo 67, p. 87. Por último en un Antifonario ilustrado también en Regensburg hacia 1310 y repartido ahora entre Nuremberg y Colonia (Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, Kupferstichkabinett, Brecht 70, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 73/74). Para la reproducción, véase: *Regensburger...*, fig. 146, número de catálogo 74, p. 90. Sobre esta peculiaridad iconográfica véase: M. SEIDEL, «Das Grabmal der Kaiserin Margarethe», *Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien*, Viena, 1990, p. 275-316. La pintura de la Corona de Aragón parece haberse hecho eco de esta singularidad

iconográfica a partir de la segunda mitad del siglo XIV. Aunque no se presta atención a este particularismo iconográfico, se reproducen una serie de tablas que la acusan en: M. T. VICENS, *Iconografía assumpcionista*, Valencia, 1986, Retablo de la Virgen de Villahermosa (p. 48); Tabla de Pere Nicolau del Museo Marès de Barcelona (p. 57); Tabla de Llorenç Reixac, originaria de Portacelli, ahora Museo B.A. Valencia (p. 63); Retablo del Salvator Mundi de Rubielos de Mora (p. 65); Pedro García de Benavarre, MNAC de Barcelona (p. 65). Para la Dormición y Asunción en el arte italiano trecentista: B. CASSIDI, «Assumption of the Virgin on the tabernacle of Orsanmichele», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LI (1988), p. 174-180.

73. M. SHAPIRO, «Sobre una pintura italiana de la Frick Collection que representa la Flagelación de Cristo», estudio recogido en: M. SHAPIRO, *Estudios sobre el arte de la Antigüedad tardía, el Cristianismo primitivo y la Edad Media*, Madrid, 1979, p. 319-340 (el trabajo en inglés se publicó en 1956). Un pintor italiano que se aparta, sin embargo, de estos presupuestos es el denominado *Maestro delle tempere francescane*, en su Flagelación (colección privada). Es conveniente hacer notar que el dramatismo de la escena ha llamado la atención por su excepcionalidad en el panorama italiano trecentista (F. BOLOGNA, *I pittori alla Corte Angioina di Napoli 1266-1414*, Roma, 1969, tavola XIX, laminas VI-4, VI-10, referencias p. 241).

74. La escena reproducida sobre el pie de una cruz existente en el tesoro de Conques, puede confirmarnos la circulación de la fórmula en el sur de Francia. Significativamente, los paralelos que se invocan para ella pertenecen o bien al mismo campo (pie del tríptico de orfebrería de la catedral de Namur) o al de la miniatura. Véase: E. TABURET-DELAHAYE, «Le pied de croix du

trésor de Conques», *Cahiers Archéologiques*, 40 (1992), p. 147-160, especialmente p. 152-153 y fig. 12, 13, 14.

75. Ésta es una modalidad que se registra ya a lo largo del siglo XIII en la miniatura inglesa. Lo podemos ver en Libro de horas de William de Brailes (British Library, Ms. Add. 49999, f. 1). Lo reproduce: J. BACKHOUSE, *The Illuminated manuscript*, Oxford-Nueva York, 1979, fig. 27. También en un salterio de hacia 1270 custodiado en el Metropolitan Museum de Nueva York (Ms. Acc. 22.41.1, f. 9) que reproduce: N. J. MORGAN, *Early Gothic Manuscripts II, 1250-1285*, Londres, 1988, fig. 259. Asimismo, en un rollo del Museo Capitulare de Velletri fechado entre 1270 y 1280. Para la reproducción: *ibidem*, fig. 270.

76. En lo que se refiere al tratamiento de la flagelación en el grupo Peterborough, para las ilustraciones: L. F. SANDLER, *The Peterborough Psalter in Brussels and other fenland Manuscripts*, Londres-Nueva York, 1974, fig. 44 (Salterio Peterborough, f. 48); fig. 71 y 302 (Salterio Ramsey, f. 2 v.); fig. 106 (Salterio Gough, f. 49); fig. 117 (Salterio Barlow, f. 13).

77. R. KOEHLIN, *Les ivoires gothiques...*, plancha CXXXVII, núm. 805, plancha CXXXVIII, núm. 807.

78. Dada la discusión abierta a propósito del «italianismo» de Cascalls y de su identificación con el Maestro de Baltimore, en las notas que siguen destacaremos los parentescos o las diferencias entre las composiciones de Cornellà y las que maneja el taller de los Bassa.

79. En el ámbito escultórico, pueden ser paradigmáticas de ello desde la escena homónima en el retablo de Santa Pau, a la que se incluye en el de Sant Joan de les Abadesses. En lo que respecta a los modelos pictóricos contemporáneos, se sigue una composi-



Figura 8. Retablo de Cornellà. Coronación (Foto J. Yarza).

ción similar tanto en el Salterio de París (f. 154v.) como en el Libro de horas de María de Navarra (f. 204v.) y también en el Políptico Morgan. En el Matfe Ermengau de Londres (f. 234), la proximidad es también patente. Para otros ejemplos contemporáneos de ámbito francés remitimos al trabajo de: D. GUILLERMAN, «The Arrest of Christ: A Gothic relief in the Metropolitan Museum of Art», *Metropolitan Museum Journal*, 15 (1980), p. 67-90.

80. La variante a la que se ha recurrido para la Resurrección (la Visita de las Marías al sepulcro) en la Cataluña de mediados del siglo XIV aparece en el retablo de Sant Joan de les Abadesses (M.E.V.) y, asimismo, en varias claves de bóveda barcelonesas (entre ellas una de la iglesia del Pino). Más adelante lo incluye el retablo contratado por Aloi para la capilla de los Sastres de la catedral de Tarragona.

81. Del Nacimiento, uno de los relieves menos afortunados del retablo, llama la atención su carácter arcaizante. María está recostada sobre el jergón y tras ella se sitúa Jesús en el pesebre acompañado por el buey y la vaca. José se halla a la derecha. En realidad, la distribución de los personajes obedece a una solución que circula desde el siglo XIII y este aire *demodé* del episodio se evidencia incluso en el sombrero con el que José se toca. Parece

tratarse del sombrero puntiaguado que tan usual era en la Francia del siglo XIII, donde no parece haber sido patrimonio de la indumentaria judía como sucede en otras zonas (Alemania) (D. SANSY, «Chapeau juif ou chapeau pointu? Esquisse d'un signe d'infamie», en: *Symbole des Alltags. Alltag der Symbole. Festschrift für Harry Kühnel zum 65. Geburtstag*, Graz, 1992, p. 349-375). Sobre otros paralelos catalanes de la escena: F. P. VERRIE, *Iconografía de la Natividad a través de la pintura catalana medioeval*, Barcelona, 1942, p. 11-14.

82. La solución adoptada en la Epifanía es la misma que veremos reaparecer más tarde en el retablo de Poblet. El relieve acoge únicamente a los Magos que hacen sus ofrendas a la imagen titular del retablo. Lo más relevante de la escena radica en la indumentaria. Los tres reyes visten al modo contemporáneo, circunstancia que sin ser excepcional fue menos habitual que la que los mostraba ataviados con túnicas. Aloi en Tarragona y Pere Berneç en el retablo de plata de Girona también los presentan así. Lo propio sucede en Italia, en el retablo consagrado a los Magos de San Eustorgio de Milán (ca. 1347).

83. Para la Coronación de la Virgen y su fórmula iconográfica habitual: R. JULLIAN, «Evolution des thèmes iconographiques: le



Figura 9. Retablo de Poblet (Foto Diputació de Barcelona. Servei de Patrimoni Arquitectònic).

Couronnement de la Vierge», en: *Le Siècle de Saint Louis*, París, 1970, p. 153-160, y los trabajos de Verdier y Thérél que siguen. En lo que respecta a la colocación de María a la izquierda del trono, publica dos ejemplos aunque sin comentarlos: Ph. VERDIER, *Le Couronnement de la Vierge. Les origines et les premiers développements d'un thème iconographique*, Montreal-París, 1980, fig. 72, fig. 78c. Se trata de las ilustraciones de dos manuscritos, uno de ellos de la Biblioteca Municipal de Cambrai (Ms. 87, f. 17v.) otro de la biblioteca de Besançon (Ms. 52, f. 9). Se refiere a la misma particularidad: M. L. THERÉL, *Le Triomphe de la Vierge-Eglise*, París, 1984, p. 239. Hace alusión aquí a un salterio franco-flamenco, reproducido en: *The year 1200* (catálogo de exposición), Nueva York, 1970, p. 245, número de catálogo 246). Esta fórmula también se halla en un manuscrito francés de finales del siglo XIII, consagrado a los milagros de la Virgen de Gautier de Coinci (Leningrado, Ms. Fr.F.v. XIV, 9, f. 40). Véase: I. P. MOKRETSOVA, V. L. ROMANOVA, *Les manuscrits enluminés français du XIII. siècle dans les collections soviétiques 1270-1300*, Moscú, 1984, fig. p. 107). La reencuentramos nuevamente en el Salterio de Robert de Lisle (f. 134v.). Para la reproducción véase: L.F. SANDLER, *The Psalter of Robert de Lisle in the British Library*, Londres-Oxford, 1983, fig. 15. En Italia aparece en la Co-

ra de Ferrer Bassa, por ser el transmisor principal del lenguaje italianizante en la Corona de Aragón. Hay que hacerlo por esta razón y también porque al haberse pretendido identificar a Cascalls con el Maestro de Baltimore, artífice situado en la órbita directa de Ferrer, es extremadamente elocuente contrastar aspectos compositivos e iconográficos de la obra de Cascalls con la de todos ellos, para discernir la viabilidad de tal hipótesis. Así se pone de relieve, por ejemplo, que contra lo que pudiera pensarse, en muchas de las composiciones a las que recurre el círculo de los Bassa y nuestro escultor, el ascendente italiano no es tal, y que, en ciertos casos, si Cascalls se distingue por utilizar para un asunto iconográfico una determinada variante de forma reiterada, no va a ser esa precisamente la que hallemos en el Maestro de Baltimore. Es lo que sucede, por ejemplo, con la Coronación. Como se ha indicado, el rasgo más original de este tema en el retablo rosellonés es la ubicación de Dios a la derecha de María, disposición que se mantiene en la escena homónima del retablo de Poblet (figura 9) y que resulta bastante inusual en el panorama de la escultura catalana trecentista⁸⁴. En cambio, en el tríptico de Baltimore, se sigue la versión canónica: María está a la derecha. Es difícil, al margen de las escasas relaciones formales que en mi opinión existen entre la obra pictórica y las escultóricas, sostener la identificación de sus respectivos artífices,

cuando son igualmente notables distancias iconográficas de fondo. En una especulación de este orden, hubiera sido de agradecer el análisis riguroso de detalles de este tipo o, en todo caso, un pronunciamiento final habiéndolos tenido en cuenta, pero no ha sido así. Lo apuntado puede hacerse extensible a otros ejemplos. Como se trataba de identificar a Cascalls con el Maestro de Baltimore, se han desatendido aspectos que incluso habrían podido servir para subrayar supuestos débitos italianos del escultor. Es el caso, por ejemplo, de la Crucifixión de Cornellà. La presencia de María y Juan sentados a los pies de la cruz hace inequívoca esa ascendencia⁸⁵ (figura 10). Pues bien, es un hecho que el taller de los Bassa recurrió a este modelo en varias ocasiones⁸⁶, pero no así el Maestro de Baltimore. Una constatación de este género tenía que haberse contemplado porque apoyaba el referente italiano del escultor, pero como, según sospecho, no favorecía el discurso a favor de su identificación con el Maestro de Baltimore, se dejó de lado.

En el retablo de Cornellà hay italianismos. Uno, el más notorio, la versión ofrecida de la Crucifixión. Quizá puede señalarse otro más, pero hay que hacer matizaciones al respecto. Es evidente, por ejemplo, que el Camino al Calvario sigue pautas similares a las que ofrece el taller de los Bassa⁸⁷. Los actores son casi los mismos y son idénticas en muchos casos las actitudes. Cristo que avanza con la Cruz sobre los hombros hacia la derecha, viste túnica y lleva sobre su cabeza la corona de espinas. Tras él se sitúa un personaje que le patea, le empuja con una mano y con la otra parece tirar de una sogá (inexistente en este caso, pero incluida en ocasiones en el episodio)⁸⁸ (figura 11). Delante de Jesús vemos a un trompetero⁸⁹ abriendo la comitiva a un soldado. Este mismo esquema, sin grandes variantes, se repite un total de tres veces en las obras relacionadas con los Bassa. Como indicaba, podría pensarse, en función de ello, que se trata de otro rasgo italianizante más, si no fuera por un hecho: existen mayor número de antecedentes para esta solución fuera del ámbito italiano que en éste, y tal constatación plantea dudas sobre la procedencia exacta del modelo que circula por Cataluña en la primera mitad del siglo XIV. Es buena prueba de ello que el maestro Ramon que firma el retablo de la Pasión de Santa Pau (ca. 1340), ahora en una colección privada de Vilassar (Barcelona), recurra a él⁹⁰ o que Bernat Saulet en el retablo dedicado a la Pasión, realizado en sociedad con otro escultor, según revela un minucioso análisis estilístico⁹¹, incluya también en su camino al Calvario, como lo hacen otras realizaciones contemporáneas⁹², uno de sus elementos más llamativos: el trompetero. La incorporación de músicos en los episodios relativos a la Pasión de Cristo se ha analizado desde distintas perspectivas. Pueden aparecer en las escenas de escarnio, incluso en las crucifixiones y, natural-

mente, en el Camino del Calvario⁹³. Si en los primeros casos su presencia puede interpretarse como un elemento más de burla a Cristo, la inclusión del trompetero o trompeteros, en el otro, puede obedecer a la voluntad de crear un ambiente *ad hoc* a la escena. Los cortejos medievales, ya fueran profanos o religiosos, iban precedidos por un grupo de ministriles y quizá el punto de partida sea ése.

Si tomamos en consideración todos estos aspectos analizados hasta ahora, es indudable que el perfil artístico de Cascalls se ilumina. En el orden compositivo e iconográfico se revela hijo del eclecticismo que define la cultura figurativa imperante en Cataluña durante la primera mitad del siglo XIV, de la que también son hijos maestro Ramon, e incluso los Bassa, etc. Si existen distancias entre todos ellos, éstas son de naturaleza estilística. Mientras en la pintura los Bassa optan por la vía italiana, en el campo escultórico generalmente los influjos de este tipo coexisten con los franceses, aunque, salvo excepciones, priman siempre más éstos últimos. Es ilustrativo, en este sentido, descubrir en los dos escultores que ejecutan el retablo de la Pasión de Sant Joan de les Abadesses deudas en ambas direcciones⁹⁴.

En lo que a Cascalls respecta, se han pretendido ver recurrencias en Cornellà al *non finito*, en

ronación que se incluía en la zona alta de la fachada de la catedral de Orvieto, según lo atestigua el conocido dibujo de época gótica. Lo publica: J. WHITE, *Arte y arquitectura en Italia 1250-1400*, Madrid, 1987, p. 285, fig. 135. En el caso de Cornellà, este rasgo original ya había sido notado. A. FRANCO MATA, *Influenza catalana...*, p. 239, subraya la situación inusual de la Virgen y apunta al respecto, sin citar otros ejemplos: «Aunque el relieve dell'Incoronazione della Vergine è inquadrate nell'iconografía catalana contemporánea». La observación es exacta. No sólo Cascalls recurre de nuevo a esta solución en el retablo de Poblet. También aparece en las pinturas del gótico lineal del Bruc (Barcelona), a las que ya nos hemos referido como paralelo de otro elemento singular del retablo de Cascalls (la Dormición de la Virgen). Sobre estas pinturas y su peculiaridad en lo que a la Coronación respecta: J. SUREDA, «Les pintures murals romàniques tardanes de Santa María del Bruc», *Quaderns d'Estudis Medievalls*, 1-3 (1981), p. 165, fig. 7. En ámbito aragonés, dentro también del período inicial del gótico, hallamos nuevamente este tratamiento del tema en las pinturas de la cripta de San Esteban de Sos del Rey Católico. En lo que respecta a la escultura trecentista catalana, lo documentamos otras tres veces en área leridana, lo cual resulta especialmente significativo. Presentan

este rasgo los retablos de Alós de Balaguer, de Albesa y de Castelló de Farfanya. Para las ilustraciones: A. DURAN y SANPERE, *Els retablos de pedra I...*, fig. 51, 79 y 108. Aún así, ésta no fue la variante más común. En la Barcelona contemporánea, una serie de claves de bóveda lo confirman. Las que existen en las iglesias de Santa María del Mar y de San Justo y Pastor, así como la que procede del convento del Carmen (J. AINAUD DE LASARTE, J. GUDIOL RICART, F.P. VERRÍE, *La ciudad de Barcelona*, «Catálogo monumental de España», vol. II, Madrid, 1947, fig. 732, 863, 668).

84. Véase la nota anterior.

85. Aunque puede invocarse un testimonio en ámbito francés ignorado por la historiografía y totalmente excepcional, por lo temprano, ya que parece datar de la época de San Luis (para la reproducción: R. BRANNER, *Manuscript painting in Paris during the Reign of Saint Louis*, Berkeley-Los Angeles-Londres, 1977, fig. 319), la fórmula se desarrolla y parece haberse divulgado desde Italia. Al menos así se ha venido reconociendo. Si bien no conozco ningún trabajo sobre el tema, he intentado reunir el testimonio de los historiadores que se han referido a este asunto al tratar obras en las que se seguía esta peculiar iconografía. Así, en un esmalte que decora el cálize del papa Benedicto XI muerto en

1304 de la Galería Nacional de Perugia, se reconoce uno de los primeros ejemplos de esta nueva variante de la Crucifixión. (Cf. I. HUECK, «Guccio di Mannia. Crocifissione», en: *Il Gotico a Siena*, Florencia, 1982, número de catálogo 28, p. 96-98). La fórmula adoptada por los pintores italianos va a funcionar muy bien en predelas (Cf. M. LACLOTTE, «Le Calvaire», en: *L'art gothique siennois*, Florencia, 1983, número de catálogo 34, p. 122-124). Sin embargo hay que hacer notar que la versión que adopta Cascalls y que va a ser la que circule más tarde por Cataluña, es distinta a la más genuina en Italia, que es la que se sigue en el taller de los Bassa. La diferencia entre ambas radica en un punto: la manifestación del planto por parte de María y Juan. Mientras en Italia (en el campo de la pintura, en el del bordado, etc.) María, a la derecha de la cruz, lleva su mano izquierda a la mejilla en señal de dolor y apoya la otra sobre la rodilla, y Juan las una ambas en el pecho, Cascalls presenta a la Madre con las manos unidas en el pecho y a Juan con la derecha pegada a la mejilla, mientras sostiene un libro con la izquierda (sobre este planto: D. C. SHORR, «The Mourning Virgin and saint John», *The Art Bulletin*, XXII (1940), p. 61-69). Significativamente, las realizaciones de maestros italianos de comienzos del siglo XIV conservadas en el ámbito de la Corona de Aragón, como sucede en el caso del retablo mallorquín de la Pasión procedente de Santa Clara, ahora en el Museo Diocesano de Palma, siguen el esquema «italiano» y lo mismo sucede con las dos crucifixiones del Libro de horas de María de Navarra, obra del taller de los Bassa. En cambio el retablo de maestro Aloi de la catedral de Tarragona (1368) coincide con la fórmula utilizada por Cascalls, y ocurre otro tanto en una clave de bóveda de la catedral de Barcelona (primera capilla de la nave de la epístola), en la Vera Cruz de la catedral de Girona (Museo de la catedral); en una cruz de piedra de la que ignoro su localización actual Barcelona (Archivo Ametller, núm. clixé C-39125), y, finalmente, en el «Breviari d'Amor» de Mafre Ermengau, de la British Library de Londres (Yates Thomson, Ms. 31, f. 238), aunque en este último caso la Virgen mira hacia la Cruz y levanta sus brazos en dirección a ella como signo de desesperación.

86. Se ha empleado esta variante por dos veces en el Libro de horas de María de Navarra —ca. 1340-1342 (Venecia, Biblioteca Marziana, Ms. Lat. I.104, f. 235v. y 241v.). En cambio no se ha seguido tal fórmula ni en el políptico Morgan, en la Morgan Library de Nueva York, ni en el tríptico de Baltimore, ni en las pinturas de Pedralbes.

87. Así se ve en el Salterio de París (f. 117) y en el Libro de horas de María de Navarra (f. 229v.),



Figura 10.
Retablo de Cornellà. Crucifixión (Foto J. Yarza).

donde el número de personajes que intervienen en la escena es el mismo y en los dos casos se incluye también la figura del soldado empujando con la mano y el pie a Jesús. En el políptico Morgan, si bien este último detalle coincide, el grupo es mayor en número. En otras realizaciones contemporáneas estas coincidencias también se dan. Es el caso, en pintura, de la escena homónima de las puertas del retablo de Tortosa y, en escultura, del retablo de Santa Pau.

88. G. MILLET, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, París, 1960 (2a. ed.), (para el Camino al Calvario p. 367-375. Para los paralelos más próximos a la solución adoptada en Cornellà, especialmente p. 369 y s.). Hay que destacar al respecto de esta búsqueda de similitudes, que los rasgos significativos de la composición de Cornellà son la indumentaria de Jesús (la túnica larga), y el judío que le patea y hace el gesto de tirar de una cuerda inexistente con su mano izquierda, de ahí que Jesús gire su cabeza hacia la derecha. Para soluciones similares: tríptico de Alba Fucense, fresco de Santa María de Donna Regina, tabla de la Galería Sarracini, *ibidem*, fig. 394, 395, 399.

89. Véase la nota 93.

90. Todo lleva a pensar que el personaje que precede a Jesús en esta escena del retablo, pudo llevar en

origen una trompeta que hoy ha desaparecido. La composición recuerda muy de cerca la de Cornellà. También aquí el judío toca el hombro de Jesús con una mano mientras con la otra (sin que se haya representado, como sucede en el retablo de Cascalls) parece tirar de la cuerda que Jesús lleva alrededor del cuello.

91. Hemos puesto de relieve la coexistencia de dos manos en este retablo en F. ESPAÑOL BERTRAN, *La escultura gótica funeraria en Cataluña* (s. XIV), Universidad de Barcelona, 1987, vol. II, p. 558. De nuevo en: Joan de Tournai a Catalunya..., p. 406, nota 98. De los dos artífices, quien ejecuta este relieve es el más «italianizante». A pesar de la inclusión del trompetero, la composición tiene poco que ver con la utilizada por Cascalls.

92. En el contexto de las obras catalanas italianizantes, el taller de los Bassa lo incorpora habitualmente. Aparece en el Libro de horas de María de Navarra (f. 229v.), en el salterio de París (f. 117) y en el políptico Morgan. También lo hallamos en la escena homónima de las puertas del retablo de Tortosa, y en el Maestro de Rubió (para estas últimas obras: J. GUDIOL, S. ALCOLEA BLANCH, *Pintura...*, fig. 295, 320).

93. J. H. MARROW, *Passion iconography in Northern European Art of the Late Middle*



Figura 11.
Retablo de Cornellà. Camino al Calvario (Foto J. Yarza).

Agos and Early Renaissance, Kortrijk (Bélgica), 1979, p. 153 y s. Incluye trompeteros en el episodio de la Crucifixión el maestro anónimo conocido como Pseudo Jacopino, en la tabla custodiada en el Museo del Petit Palais de Avignon. Se reproduce en: *Tommaso da Modena e il suo tempo* (Treviso, 1979), Treviso, 1980, fig. 1. Una miniatura alemana de mediados del siglo XIII que ostenta una Crucifixión en la zona superior y un Camino del Calvario en la baja, ofrece ya esa versión que tanto impacto va a tener en ámbito catalán un siglo después (*ibidem*, fig. 110). También rastreamos su presencia (concretamente el trompetero) en la ilustración de un manuscrito francés fechado entre 1270-1300, ahora en una colección soviética, aunque en este caso aparece integrado en un Prendimiento. Se trata de un manuscrito (un misal según los usos de San Nicasio de Reims) custodiado en la Biblioteca de Leningrado (Lat. Q. v. I. 78, f. 123). Se reproduce en: I.P. MOKRETSOVA, V.L. ROMANOVA, *Les manuscrits enluminés français du XIIIe...*, fig. 218. De todas formas, este ejemplo es interesante porque el músico luce una amplia cabellera ondulada, muy similar a la que descubrimos en el de Cornellà y la disposición de su cuerpo, incluso el gesto que realiza para sujetar la trompa, es idéntica, si excluimos el hecho que está colocado al revés. Como puede verse, a pesar de haber sido

recurso común de los primeros pintores catalanes italianizantes, no por ello debe considerarse el origen italiano el único posible para esta fórmula iconográfica. Muy al contrario. Hay antecedentes en ámbitos distintos a éste.

94. Véase *supra* nota 91. En dicho retablo, mientras el relieve de Jesús ante Herodes puede ser paradigmático del maestro más afrancesado, el Prendimiento puede serlo del italianizante.

aras de defender su «italianismo» estilístico⁹⁵. Yo no creo que desde un punto de vista morfológico, el carácter inacabado del retablo rosellonés deba tener necesariamente esa filiación. Hemos ido viendo paso a paso los numerosos débitos que acusa la obra respecto a los retablos en marfil. Por imposiciones del formato en el que deben trabajar los artistas en este último campo, el aire esbozado del acabado final es precisamente una de sus cualidades. Tal constatación permite justificar estos específicos particularismos formales del retablo de Cornellà invocando de nuevo al mimetismo de nuestro escultor respecto a la eboraria. Porque lo cierto es que si dejamos a un lado el tratamiento del relieve, en la escultura cascalliana en bulto redondo este rasgo es inexistente, como sucede en la imagen de la propia Virgen titular, de la que trataremos inmediatamente.

La Virgen del retablo de Cornellà y la de Vilajoan (Gerona) en el contexto de las imágenes marianas atribuidas a Cascalls

Por lo que parece, no hay duda alguna respecto a la maestría de Cascalls sobre la Virgen del retablo de Cornellà de Conflent. Son evidentes las coincidencias estilísticas entre la escultura y los relieves y, una y otros, parecen haberse previsto complementarios desde un principio (figura 12). Si atendemos al desarrollo posterior de la carrera profesional del artífice, estamos de nuevo ante una pieza clave para extrapolar los recursos de que se vale en el campo del bulto redondo. Al margen de que sea una pieza temprana, si consideramos la continuidad del estilo de Cascalls que se evidencia al contrastar los relieves de Cornellà con los de Poblet, la Virgen del retablo rosellonés es un punto de salida fiable.

Se trata de una imagen de alabastro que presenta a María con el Niño, de pie. Éste se halla a su izquierda y juega con un pájaro. Ella luce una túnica poco holgada que se ciñe a su cuerpo con una correa y sobre ésta un gran manto que le cae desde la cabeza y se sujeta sobre el pecho por medio de un broche. Lleva corona. El Niño, por su parte, viste túnica larga sobre la que destacan una serie de amuletos (una rama de coral entre ellos) que cuelgan de una cinta colocada alrededor del cuello⁹⁶ (figura 13).

A pesar de haberse señalado últimamente contactos estilísticos de la Virgen con el ambiente figurativo napolitano trecentista, me resulta imposible llegar a ver estas supuestas relaciones que se sugieren⁹⁷. Por el contrario, en mi opinión (y con



Figura 12.
Retablo de Cornellà. Virgen con el Niño (Foto J. Yarza).



Figura 13.
Retablo de Cornellà. Detalle del Niño Jesús (Foto J. Yarza).

95. R. ALCOY, P. BESERAN, *Cascalls i les escolles...*, p. 163.

96. Sobre esta particularidad, muy frecuente en imágenes de la Virgen con el Niño catalanas, que obedece a la creencia que el coral protegía del mal de ojo: J. YARZA, «Fascinum. Reflets de la croyance au mauvais oeil dans l'art médiévale hispanique», *Razo*, 1988, p. 119-120.

97. R. ALCOY, P. BESERAN, *Cascalls i les escolles...*, p. 180. Las Madonnas que se invocan son las de Castrovillari i Scalea.

98. Véanse a este propósito las figuras de la Virgen que presiden un díptico y dos báculos de marfil (*Les Fastes du gothique...*, número de catálogo 148, 149, 150), así como la Virgen de Fosses (Seine-et-Oise) reproducida en: L. LEFRANÇOIS-PILLION, «Les statues de la Vierge a l'Enfant dans la sculpture française au XIV siècle», *Gazette des Beaux Arts*, XIV (1935), fig. 14, p. 217 y referencia en p. 208.

99. Barcelona, Archivo Mas, clixé G-A 11494.

100. Se hallan en este grupo, además de la referida, las obras que siguen: la Virgen del Coro del convento de Pedralbes y la que presidía la entrada al del Carmen barcelonés (J. AINAUD DE LASARTE, J. GUDIOL RICART, F.P. VERRIÉ, *La ciudad de Barcelona...*, fig. 825, 671). Estilísticamente se relacionan, con la citada en primer lugar, otra serie de imágenes. Es el caso de la Anunciación de Pedralbes (ibidem, figs. 823-824) y de, al menos, una de las tres Marías que proceden del cementerio de Montjuïc y ahora custodia el MNAC de Barcelona (ibidem, fig. 888)

101. J.-R. GABORIT, «Vierge à l'enfant», en: *L'Art gothique siennois...*, Florencia, 1983, número de catálogo 52, p. 168-169. G. PREVITALI, «La Madonna col Bambino di Carcassonne e il suo restauratore», en: «*Il se rendit en Italie*». *Études offertes à André Chastel*, Roma, 1987, p. 17-28. Trabajo recogido posteriormente en: G. PREVITALI, *Studi sulla scultura gotica in Italia*, Turin, 1991, p. 137-143. Nuestra opinión al respecto de la imagen: F. ESPAÑOL, *Joan de Tournai a Catalunya...*, p. 414, nota 120.

102. B. I. GILMAN, *Catalogue of Sculpture (thirteenth to fifteenth centuries in The Collection of the Hispanic Society of America*, Nueva York, 1932, p. LXXV, nota 68.

103. Aunque no se ha señalado hasta ahora, es evidente que se trata de una solución equivalente que parece circunscribirse al ámbito tarraconense, dado que otro retablo (esta vez localizado en Montblanc) resuelve de idéntica forma el problema de la imagen titular. Para la reproducción: A. DURAN Y SANPERE, *Els retauls L...*, láminas 31-32.

104. Si el retablo se corresponde con la obra de unos oratorios documentada en 1377, es evidente que Cascalls contaba por entonces con la colaboración en su taller, no sólo de Jordi de Deu, y de algunos de los maestros que habían colaborado con él en la puerta del claustro de la catedral de Lleida (Pere Lena y Joan Mateu, por ejemplo), sino también de Bartomeu Rovira, discípulo de Cascalls y puede que emparentado con el Anton Roura (Rovira?) que entró como aprendiz de Cascalls en 1341. Para las primeras referencias documentales, cf. F. MARES DEULOVOL, *Las tumbas reales...*, p. 291. Para la última véase la nota 32.

105. P. BESERAN, «Taller de Jaume Cascalls. Mare de Déu», en: F. ESPAÑOL, J. YARZA (ed.) *Catàleg d'escultura i pintura...*, p. 333-334. También: R. ALCOY, P. BESERAN, *La fortuna...*, p. 105-106.

ello me sumo de nuevo a los argumentos esgrimidos tradicionalmente para esta obra), la escultura obedece a una combinación de influencias dispares, entre las que la componente francesa es siempre la más inmediata. Puede explicarse, por ejemplo, la indumentaria de Maria y una cierta falta de volumen en su figura a partir de los modelos marianos que divulgan los trabajos en marfil, lo cual no excluye que determinadas imágenes francesas de la Virgen, de mayor formato, vistan de forma idéntica⁹⁸. En cambio, la rotundidad del volumen del Niño, que contrasta radicalmente con el de la Madre, puede explicarse por otra vía.

En la Cataluña trecentista se registra la actividad de un escultor, anónimo por el momento, que o precedió a Cascalls o fue su contemporáneo, aunque yo me inclino más por lo segundo. Es el artífice que en Barcelona ejecuta una serie de obras destinadas al monasterio de Pedralbes, a la capilla del cementerio de Montjuïc, etc. y que labra también para una iglesia de Sitges (Barcelona) una soberbia Virgen con el Niño de rotundidad corporal innegable⁹⁹. Es precisamente el tratamiento del volumen del Niño Jesús en ésta última lo más aproximado a Cornellà que conozco, aunque luego no sean reseñables parentescos estilísticos directos entre ambas imágenes. Hay que añadir que este grupo de esculturas barcelonesas tiene, además, una clara unidad estilística¹⁰⁰. Si aceptamos este estado de cosas, es nuevamente el sempiterno eclecticismo de Cascalls el que se revela. Lo cual, además, no es exclusivo de nuestro artífice. Piénsese si no en la Virgen del Museo de Carasona, otra pieza de la Francia meridional para la que se han llegado a proponer, desde Francia, relaciones con Tino de Camaino que han sido cuestionadas por los italianos¹⁰¹.

Jaume Cascalls firma el retablo de Cornellà y después inicia un periplo laboral intenso y dilatado. No tenemos otra escultura exenta tan fiable respecto a las coordenadas de su estilo como la del retablo rosellonés, y sin embargo le han sido atribuidas otras. Del total de estas adscripciones no todas me parecen razonables.

En 1932, por ejemplo, Beatrice I. Gilman puso en relación con nuestro escultor un alto relieve que pertenecía entonces a la colección Vallín de Barcelona¹⁰². Es indudable el parentesco de la Virgen que lo preside (figura 14) con la de Cornellà, si bien en líneas generales es notoria su menor calidad respecto a ésta. Se trata de una versión casi gemela de la imagen mariana rosellonesa y probablemente, si nos guiamos por posibles paralelos, sirvió igual que ésta como imagen titular de retablo. Un argumento favorable a nuestra hipótesis lo constituye, sin duda, el retablo de la capilla de los Sastres de la catedral de Tarragona, contratado por maestro Aloi en 1368¹⁰³. Lo preside una Virgen con el Niño, y no se trata de una escultura en



Figura 14. Virgen con el Niño de la antigua Colección Vallín ¿Originaria del retablo de Poblet? (Barcelona, Arxiu Mas).

bulto redondo sino de un alto relieve. Lamentablemente, no tengo constancia del tipo de material utilizado en la pieza de la colección barcelonesa, pero si fuera piedra, no dejaría de ser viable sugerir un determinado origen para ella: el retablo conservado en Poblet. Habiéndome pronunciado en esta línea, es evidente que aun aceptando su menor calidad considero factible atribuirle a Cascalls, aunque a un periodo en el que su actividad era fruto de la colaboración estrecha del taller junto al maestro¹⁰⁴. En realidad lo que resta del retablo de Poblet está en esta misma línea.

No comparto, en cambio, la atribución de una Virgen en madera custodiada en el Museo Marès de Barcelona que recientemente ha sido asignada al taller de Cascalls, para lo cual ha habido que recurrir a los parentescos de la misma con los sepulcros de Margarida y Roberto de Lauria en el monasterio de El Puig de Valencia, obra documentada de Aloi de Montbrai¹⁰⁵. Si el referente es el Cascalls de Cornellà no sería posible establecer este



Figura 15.
Virgen con el Niño. Escuela Pía de Moirà (Barcelona).

106. P. BESERANI RAMON, «Dues marededéus catalanes en Museum de Nova York. Nota sobre l'obra dispersa de Guillem Seguer i Jaume Cascalls», *Amics de l'Art Romànic. Circular*, 97 (1990), p. 67-69. También: R. ALCOY, P. BESERANI, *Cascalls i les escoles...*, p. 102-103.

107. La Virgen de Moirà se custodia en la Escuela Pía. Es una escultura de alabastro con restos importantes de la policromía originaria. Aunque la tradición sostiene que la imagen se importó de Italia (de Cerdeña, en particular), es notorio su carácter vernáculo y su estrecha relación con el modelo seguido por Jaume Cascalls en Cornellà y en el relieve de la colección Vallín. En relación con esta obra, debo agradecer al P. Jesús Bosom su amable ayuda en la obtención de la fotografía que publico de la misma.

108. Se trata de una escultura prácticamente inédita. Sólo me consta que en 1943 se publicó su fotografía (la misma que yo presento ahora) en un libro de tipo general sobre culto mariano en España (J. A. PÉREZ SÁNCHEZ, *El culto mariano en España*, Madrid, 1943, lámina 78). Debo esta referencia bibliográfica a Marta Crispí. Vilajoan está en el Alt Empordà. Su iglesia es románica y está dedicada a Santa María; conserva también el castillo medieval que durante el siglo XIV perteneció a la familia Pontós (cf. J. MARQUÉS CASANOVAS, «El castillo de Vilajoan», *Revista de Gerona*, 47 (1969), p. 7-10). En lo que respecta a la imagen, por el momento no disponemos de datos directos.

109. Quiero agradecer desde aquí la amabilidad de Mn. Pere Font, a quien recurrí para interesarme sobre el paradero de la pieza.

110. Esta variante iconográfica parece haber tenido un impacto especial en el ámbito catalán. Aunque pueden invocarse ejemplares alemanes o franceses, su difusión por la Cataluña trecentista no tiene equivalente. Entre los primeros cabe citar la Virgen con el Niño de Rosstal, un lugar próximo a Nuremberg, que se custodia ahora en el Germanisches Nationalmuseum de esta ciudad. Se fecha entre 1310-1320 y ha sido subrayada su excepcionalidad desde el punto de vista iconográfico (véase R. KAHSNITZ, «Virgin and Child», en: *Gothic and Renaissance Art in Nuremberg 1300-1550*, Nueva York-Nuremberg-Munich, 1986, número de catálogo 3, p. 115). Una Virgen con el Niño del Museo del Louvre (R.F. 580) del segundo cuarto del siglo XIV, puede ilustrarnos sobre su incidencia en Francia (F. BARON, «La Vierge couronnée par l'Enfant et foulant aux pieds une sirène», en: *Les Fastes du gothique...*, número de catálogo 41, p. 96). Es innegable, por otro lado, el interés que encierra otra imagen de María con el Niño de similares característi-

nexo a no ser por el tipo de corona, idéntico en ambos casos. Tampoco es convincente el parentesco con nuestro artista de la Virgen de la Pierpont Morgan de Nueva York¹⁰⁶. Obviamente es innegable que participa de ciertas características propias de la escultura de Cornellà, incluso podría aceptarse que su artífice ha seguido muy de cerca el trabajo de Cascalls y, llegados a este punto, somos conscientes de lo impreciso de los límites entre la obra directa, la obra de taller o bien la obra del círculo cuando el marco es la organización del trabajo artístico en la Baja Edad Media. Pero, por ser terreno extraordinariamente resbaladizo, no podemos reconstruir periplos biográficos aceptando de antemano una evolución de los artífices, cuando sabemos de donde han arrancado pero no el sitio al que llegaron. En el caso de Jaume Cascalls, a pesar de lo abundante de la documentación, prácticamente no contamos con nada seguro sobre sus últimas realizaciones directas. Esa es la realidad. Por lo tanto, no pueden plantearse los derroteros de su supuesta evolución artística hasta no haber resuelto ese punto y, mientras eso ocurre, ni la Virgen del Museo Marès puede presentarse como obra suya, ni tampoco la de la colección norteamericana. Para la segunda siempre es más aceptable como elemento de catalogación un: «a la manera de...», que puede hacerse extensible también a otras piezas entre las que puede ser arquetípica la Virgen de Moia (Barcelona), que sepamos hasta ahora inédita (figura 15)¹⁰⁷.

En cambio, en mi opinión, una imagen de la Virgen con el Niño que sí puede ser asignada directamente al escultor, a pesar de su distancia iconográfica con respecto a la de Cornellà, es la que existió en Vilajoan (Girona), y de la que en la actualidad se ignora el paradero¹⁰⁸ (figura 16). Yo conocí la obra a través de un archivo fotográfico y realicé las oportunas averiguaciones. En el lugar donde fue fotografiada no está, pero puede que no fuera destruida durante la guerra civil¹⁰⁹. Presento, por tanto, la pieza sin poder informar sobre sus medidas, estado de conservación, localización exacta, etc.

Se trata de una escultura, todo hace pensar que de alabastro. La Virgen sostiene en su lado izquierdo al Niño que, según una modalidad iconográfica de gran éxito en la Cataluña trecentista, corona a la Madre¹¹⁰. Aunque es difícil pronunciarse, podría presentarse la denominada Virgen de la Serra de Montblanc (Tarragona) como uno de los ejemplares más tempranos, lo cual sitúa el punto de partida para la difusión del tipo en los primeros años del siglo XIV. Tras él se contabilizan al menos otros ocho¹¹¹, a los que puede sumarse la Virgen del parteluz de la puerta de Morella (Castellón). En la Virgen de Cascalls el Niño sostiene el globo.

María viste de nuevo túnica inferior y sobre ella un amplio manto que cae desde la cabeza y va abro-

cas y en este caso titular de un retablo de marfil francés del primer cuarto del siglo XIV, propiedad del British Museum (MLA, 1923, 12-5,4) (para la reproducción: R. KOEHLIN, *Les ivoires gothiques...*, número de catálogo 134, plancha XXXVII). Subrayamos el interés de este último ejemplar por cuanto el punto de origen de esta modalidad iconográfica pudo muy bien ser el campo de la eboraria. El reducido marco que se ofrecía a los artífices para desarrollar ciclos iconográficos a veces muy extensos, les abocó a una economía de medios que en el caso que nos ocupa pudo suponer la eliminación de los dos ángeles que aparecen en algunos marfiles colocando la corona a María desde la zona alta de la composición (véase, a propósito de esto último, el repertorio que recoge: R. KOEHLIN, *Les ivoires gothiques...*, núm. catálogo 120, 116 (plancha XXXV), 125, 131 (plancha XXXVI), 154 (plancha XXXIX), 155 (plancha XL), etc.

111. La frecuencia del tema en la escultura catalana de la primera mitad del siglo XIV, principalmente en el área que se extiende entre Tarragona y Lleida, no deja de ser significativa si contrastamos esa realidad con la de otras zonas ultrapirenaicas. El ejemplar que parece más temprano y que puede ser fechado con cierta exactitud porque se copió en 1324, es la Virgen de la Serra de Montblanc, atribuida a Pere Bonyul por A. DURAN SANPERE, J. AINAUD DE LASARTE, *Escultura gòtica...*, p. 188. Esta notable imagen (para la reproducción y referencias históricas: F. BLASI VALLESPINOSA, *Santuari marians de la Diòcesi de Tarragona*, Reus, 1933, p. 70 y p. 71-78) fue imitada fielmente en lo iconográfico por un escultor mediocre. Este artífice incorporó en el pedestal de la nueva imagen el año de realización. Se trata de la Virgen de Fores y está fechada en 1324. Ya reparó en los parentescos existentes entre ambas: F. Blasi Vallespinosa (ibídem, p. 200-201, fig. 6 del apéndice). El eco de la Virgen de Montblanc puede rastrearse en otras figuras de María con el Niño. Es el caso de la que custodia el Museo de Solsona cuyo origen es incierto, pero para la que podemos proponer la autoría de un escultor activo en área tarraconense (F. ESPAÑOL BERTRAN, «El maestro de los Alemany de Cervelló y la primera escultura trecentista en Tarragona», *Locus Amoenus*, I (1995), p. 69-71, fig. 8-9). Así sucede también con la Virgen que preside el parteluz en la portada de la Coronación en Morella, muy estrechamente emparentada con la de Montblanc, no sólo en lo iconográfico sino también en lo estilístico (para la reproducción: A. DURAN SANPERE, J. AINAUD DE LASARTE, *Escultura gòtica...*, op. cit., fig. 289). Esta modalidad iconográfica conoce otros ejemplos en zona leridana. Es el caso de la Virgen de Camarasa (M. TRENS, *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Ma-



drid, 1947, fig. 353) o de la Boixadors (ibídem, fig. 352), ésta última ahora en el Museo Nacional de Arte de Catalunya, también la custodiada en el Museo Diocesano de Lleida (N.I. 221, reproducida en: X. COMPANY, I. PUIG, J. TARRAGONA, (ed.), *Pulchra, Catàleg d'Exposició*, Lleida, 1993, p. 138). Cabe citar, por último, la de Monistrol de Montserrat, ya en ámbito barcelonés, y la que posee el Museo Marès de Barcelona estudiada por mí (F. ESPAÑOL, J. YARZA (ed.), *Catàleg d'escultura i pintura...*, p. 336-337).

Figura 16. Virgen con el Niño de Vilajoan (Girona). Desaparecida. (Foto Diputació de Barcelona. Servei de Patrimoni Arquitectònic).

112. Véanse las notas 2 y 4.

chado sobre el pecho. En esta ocasión una parte del mismo cruza por encima del vientre, lo que para el escultor es ocasión de virtuosismos plásticos en la resolución de los pliegues. Al igual que en Cornellà la apariencia de María es frágil, pero la esbeltez y elegancia de la figura la convierten en una de las obras más sobresalientes del artífice, habida cuenta de los problemas que plantea hoy en día el Santo Entierro de Sant Feliu de Girona¹¹². El Niño, en cambio, ha perdido la monumentalidad que caracterizaba el del retablo rosellonés e incluso el del relieve de la Colección Vallín. Viste también túnica larga, pero el cuerpo es mucho menos voluminoso que en las otras dos ocasiones. Incluso podría pensarse en la voluntad del escultor de mostrar más a un bebé que al Hijo de Dios.

Naturalmente los parentescos con la Virgen de Cornellà se establecen en primer lugar a partir de la disposición general de la figura, del tratamiento plástico de las telas (obsérvense las coincidencias en la resolución de las zonas bajas de ambas imágenes), pero sobre todo en base a las similitudes existentes entre los dos rostros femeninos. En uno

y otro caso el pelo ondulado enmarca delicadamente el rostro femenino, ocultando las orejas. Los rasgos del rostro son finos y, como sucede en el caso de las cejas, se perfilan con una simple línea muy poco acusada y casi recta, igual que en Cornellà. Las coincidencias entre una y otra imagen se hacen evidentes asimismo en lo que concierne al tratamiento de los ojos, la nariz y la boca.

Como se ha apuntado, estamos ante una realización muy feliz del artista. Su localización en tierras gerundenses obliga a relacionarla con las estancias de Cascalls en la zona, donde acudió por lo que sabemos regularmente a lo largo de su vida, en busca del alabastro de Beuda. Esto, somos conscientes, abre un abanico de posibilidades muy amplio. Sin embargo, no puede tratarse, en mi opinión, de una obra muy tardía habida cuenta del exceso de compromisos laborales que llegó a acumular el escultor con el tiempo, lo cual acabó por no favorecer una ejecución demasiado cuidada de las piezas, que esta realización manifiesta. Por todo ello, una cronología próxima a 1350 podría ser la apropiada.