



Retaule de la Mare de Déu i sant Antoni de Gerb. MNAC, Barcelona.

Pere Beseran

UN ESTIL PER A GUILLEM SOLIVELLA, I ALTRES HIPÒTESIS D'ESCULTURA LLEIDATANA TRESCENTISTA

A mossèn Jesús Tarragona

L'arrencada d'aquest estudi¹ podria tenir un caire marcadament metodològic, i demorar-se en especulacions sobre el significat i els ingredients de la recerca en el camp de la història de l'art com a disciplina científica. I això sense cap pretensió normativa, però sí, en canvi, amb una clara voluntat polèmica envers visions massa estretes respecte de l'instrumental sancionador de la recerca. Legitimar opcions que no es justifiquen en l'exclusiu prestigi del material inèdit i reclamar en canvi el valor de la idea per sobre de la dada serien algunes de les bases d'aquest discurs, enyorat de la component heurística —en el seu sentit d'*inventio*— o, si més no, propositiva que, sembla, s'hauria d'erigir com a principi bàsic de l'investigador, creador d'interrogants i respostes sempre provisionals, presumpte inventor de receptes i elixirs i no mer col·leccionista dels ingredients imprescindibles.

Però l'objectiu actual no és pas l'assaig teòric —que deixo per a una altra ocasió o, millor, per a autors més dotats per al gènere— sinó el cas aplicat a què es dedica aquest treball i que, sumat a altres experiències, ha generat l'anterior reflexió introductòria. L'estímul d'on sorgeix la proposta que ara pretenc defensar neix d'un creuament d'indícis previs assumits per separat que, gairebé com la famosa «troba-

da casual d'una màquina de cosir i un paraigües damunt una taula d'operacions», genera en el nostre cas no la bellesa surrealista, sinó una hipòtesi científica en què, però, les infinites cares de la bellesa hi tenen algun paper. En aquesta ocasió la teoria es perfila a partir de l'encontre mental quasi fortuït —tan fortuït o tan poc com pugui ser-ho la convivència dins els estrets límits d'una mateixa ment— d'una vella idea de collita pròpia sobre una obra ben coneguda, amb dues notícies distintes tretes a la llum no fa gaire, amanides totes amb l'afegit complementari de certes observacions publicades fa més de setanta anys.

La concreció d'aquests esquers dibuixa amb tanta claredat la proposta que arruïna tot el suspens de l'exposició detallada. Però com que en aquesta ocasió la prioritat no és el misteri, enunciem ja, a manera de síntesi del treball, aquests eixos bàsics de partida, començant per les dues dades de publicació més recent, aquelles que han actuat d'espurna que desvetlla observacions i lectures prèvies. El més curiós és que una i altra, exhumades per dues investigadores distintes, van aparèixer de costat dins una mateixa publicació col·lectiva sense, però, poder creuar els seus continguts². La primera referència, descoberta per Francesca Español, ens revela el vin-

¹ Aquest treball s'inscriu en el marc del projecte d'investigació BHA2001-3664 finançat pel Ministeri d'Educació i Ciència amb suport econòmic dels fons FEDER.

² La publicació a què ens referim és el volum miscel·lani d'*Homenatge a mossèn Jesús Tarragona*, Lleida, Ajuntament

de Lleida, s.d. (1996). Malgrat els anys passats i la pluja caiguda, no he sabut oblidar el disgust per no haver tingut ocasió de participar en aquella publicació col·lectiva i poder expressar aleshores l'afecte i el reconeixement envers la persona homenatjada. El sincer aplec que, per damunt de les



1. Retaule de la Mare de Déu i sant Antoni de Gerb. MNAC, Barcelona.

cle familiar de l'escultor lleidatà Guillem Solivella amb mestre Jaume Cascalls, atès que el primer es

casava el 1372 amb Agneta, filla del segon³. La segona notícia, enclosa en l'enfilall de dades publicat per Caterina Argilés, ens ha permès saber que el 1383 Solivella estava treballant a Gerb⁴.

Aquesta sola dada evoca quasi automàticament l'existència d'un retaule trescentista de pedra procedent de Gerb i guardat al MNAC de Barcelona (fig. 1), i es fa aleshores pertinent la recuperació de certes consideracions prèvies a l'entorn d'aquest conjunt, tant antics comentaris negligits com algunes observacions pròpies mai no desenvolupades per escrit. Els primers ens remeten als anys trenta, quan Agustí Duran i Sanpere i Beatrice I. Gilman anotaren en paral·lel lligams estilístics molt precisos, idonis per a retornar-nos a algunes escultures de la Seu Vella, de la qual Solivella en fou mestre d'obra durant un lapse considerable⁵. Pel que fa les apreciacions personals respecte del retaule de Gerb es resumeixen en una sola idea: la seva clara dependència formal respecte de l'art de Jaume Cascalls, explícita en nombrosos detalls d'ordre divers i superior a qualsevol altre retaule lleidatà, amb l'exclusió del retaule de santa Úrsula de Sant Llorenç de Lleida, que continuo considerant una obra sorgida de l'obrador del mateix Cascalls. Si la familiaritat creativa entre les obres es pot fer correspondre amb el vincle familiar entre els seus creadors, veiem cloure's l'enfilall de dades —o millor, la xarxa d'indícis— en què es fonamenta la nostra hipòtesi: que Solivella és l'autor del retaule

discrepàncies, sento per mossèn Tarragona i la seva tasca, fa que, en desgreuge, li dediqui ara aquest article, a manera de modest i ajornat homenatge particular.

³ Francesca ESPAÑOL BERTRAN, «Guillem Solivella i Jaume Cascalls», dins *Homenatge a mossèn...*, p. 219-232, docs. 2 i 3.

⁴ Caterina ARGILÉS, «Notes sobre alguns mestres d'obra de la Seu Vella extretes dels llibres d'obra (1361-1485)», dins *Homenatge a mossèn...*, p. 233-239: 234; de fet, Argilés ja havia publicat poc abans, encara que sense cap comentari ni interpretació del text, el document en què es recolza la notícia que ens interessa dins Caterina ARGILÉS i ALUJA, «Notes sobre els pintors lleidatans dels segles XIV i XV, segons els llibres d'obra de la Seu Vella», *Analecta Sacra Tarraconensia*, 68, 1995, p. 77-104: 81; d'altra banda, i basant-se en la tesi doctoral inèdita de C. Argilés, la dada sobre Gerb també fou recollida contemporàniament dins

Francesc FITÉ, «Noves dades sobre l'activitat pictòrica a la Seu Vella de Lleida, segle XIV», *Lambard. Estudis d'art medieval*, VIII, 1996, p. 75-97: 84.

⁵ Vegeu d'una banda A. DURAN I SANPERE, «El retaule de Gerp al museu de la Ciutadella», *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, vol. I, núm. 3, 1931, p. 67-73 (reeditat sense les fotografies de detall i comparació a A. DURAN I SANPERE, *Pels camins de la Història*, Barcelona, 1973, p. 56-59 i làm. 14), i Agustí DURAN I SANPERE, *Els retaules de pedra* (Monumenta Cataloniae, I-II), vol. I, Barcelona, 1932, p. 97-98 i 126-127, làms. 99-103. D'altra banda, Beatrice I. GILMAN, *Catalogue of sculpture (Thirteen to Fifteen Centuries) in the collection of the Hispanic Society of America*, Nova York, 1932, p. 67-68. Sempre he trobat sorprenent la concepció estrictament contemporània però, en aparença, completament autònoma, dels treballs respectius

de Gerb i d'un seguit d'obres de la Seu de Lleida que es poden relacionar tant amb el retaule com amb l'activitat atestada del que fou mestre de l'obra de la Seu. Un cop enunciat, caldrà comprovar i demostrar el sil·logisme pas per pas.

L'hereu de Cascalls a les obres de la Seu de Lleida

Des d'antic és coneguda l'existència d'un mestre de la Seu lleidatana anomenat Guillem Solivella, capacitat tant per al treball arquitectònic com per a l'escultòric, però la manca d'un corpus de peces seves l'ha relegat als llims dels artistes que no són gaire més que un nom. Tot i així, no és poc el que avui sabem sobre la seva activitat al llarg de més d'un quart de segle⁶. A desgrat que la seva aparició i primer desenvolupament en el panora-

ma artístic degué tenir lloc, precisament, en l'etapa que cau de ple dins el parèntesi fosc ocasionat per la pèrdua dels llibres d'obra de la Seu lleidatana que van de 1368 a 1381⁷, altres sèries documentals han aportat dades prou precieuses per escatir certs aspectes de la vida del mestre dins aquest període. Així, la seva primera aparició escrita té lloc en dos documents del 7 de setembre del 1372, aquells ja esmentats i relatius al dot i als pactes matrimonials corresponents a l'enllaç d'Agneta, filla de Jaume Cascalls, *magister operis sedis Ilerdensis*, amb Guillem Solivella, *ymaginatoris dicte civitatis*.⁸ Tot i aquesta explícita vinculació d'ambdós amb Lleida, aquests acords es varen fer a Tarragona, on quinze dies després, el 22 de setembre, retrobem Cascalls, esmentat ara com a *magister operis sedis Terrachonensis*, cobrant una part de l'obra que feia al portal major de la catedral metropolitana⁹, la primera

del savi cerverí i l'estudiosa americana, tots dos fets a partir d'un important treball de camp i amb resultats d'un gran interès amb nombroses correspondències, tot i no ser sempre coincidents. A més, ni l'un ni l'altre no varen desenvolupar posteriorment les seves recerques en el grau que feien esperar els escrits del 1932, en el cas de Duran per circumstàncies històriques i biogràfiques més o menys conegudes, mentre que ho ignorem quasi tot de la vida i l'activitat de la Gilman, de la qual només ens consta la posterior publicació (sota el nom transformat en Beatrice Gilman Proske a causa del seu matrimoni) de *Castillian Sculpture. Gothic to Renaissance*, Nova York, 1951 (reprint. 1988), editat també per la Hispanic Society of America i citat amb certa freqüència —tot i que primant invariablement el cognom del marit, tal i com fa el mateix llibre— als estudis d'escultura castellana dels segles xv-xvi. No passa el mateix amb el volum del 1932, ja que, mentre l'obra de Duran i Sanpere ha resultat una base fonamental en els estudis sobre l'escultura gòtica catalana, la tasca i les idees de B. I. Gilman sobre la matèria han estat sistemàticament ignorades, fins i tot per part d'especialistes que, amb una freqüència sospitosa, han *descobert* algunes de les aportacions prèviament publicades per ella.

⁶ A més d'algunes dades puntuals que citarem en el seu moment, cal remetre a diverses aproximacions globals a la figura de Solivella que arrenquen de Gabriel ALONSO GARCÍA, *Los maestros de la Seu Vella de Lleida y sus colaboradores*, Lérida, 1976, p. 48-77; més recents, vegeu Francesca ESPA-

NOL BERTRAN, «La catedral de Lleida: arquitectura y escultura trecentistas», dins *Congrés de la Seu Vella de Lleida. Actes*, Lleida, 1991, p. 190-191; Rosa TERÉS I TOMÀS, «L'escultura del segle xv a la Seu Vella», dins *Congrés de la Seu Vella...*, p. 216-217; Rosa TERÉS I TOMÀS, «La Seu i els seus artistes», dins *La Seu Vella de Lleida. La catedral, els promotores, els artistes, s. XIII a s. xv*, cat. exp., Barcelona, 1991, p. 130-131; Francesc FITÉ, «Els mestre d'obra d'època medieval (segles XIII-XV)», dins *Seu Vella. L'esplendor retrobada*, cat. exp. Lleida, 2003, p. 55-56.

⁷ Vegeu G. ALONSO, *Los maestros...*, que ubica el forat documental en una ocasió de 1368 a 1373 (p. 30) i de 1368 a 1381 en una altra (p. 42).

⁸ F. ESPAÑOL, «Guillem Solivella...», docs. 2 i 3, p. 226-227.

⁹ Ibidem. doc. 4, p. 227; que només amb quinze dies de diferència la *intitulatio* de Cascalls canvià de mestre de l'obra lleidatana a la tarragonina resulta sorprenent, i no s'hauria de descartar que la segona fos un lapsus de l'escrivà de Tarragona que feia l'anotació, més i quan no consta en cap altra font que Cascalls hagués ostentat aquest càrrec. D'altra banda, tenim una referència segons la qual pocs mesos després, el maig del 1373, el mestre de l'obra de la Seu tarragonina era Reinard des Fonoll (vegeu Emma LIAÑO MARTÍNEZ, «Reinard de Fonoll maestro de obras de la Seo de Tarragona. Una hipòtesis sobre su obra», dins *Miscel·lània en homenatge al P. Agustí Altisent*, Tarragona, Diputació de Tarragona, 1991, p. 379-402: 401, doc. 1).

referència a una empresa que ocuparia al mestre fins a la vigília de la seva mort, uns cinc anys després. Dos mesos més tard d'aquesta primera dada, l'11 de desembre del 1372, consta un altre pagament per a la mateixa empresa tarragonina, però ara és Solivella qui cobra en nom de Cascalls¹⁰, i això pot ser indicatiu que aleshores aquest darrer era absent, fos per les tasques inherents al seu càrrec lleidatà, fos per les ocupacions que paral·lelament desenvolupava a Poblet en l'enllestiment del panteó reial. En tot cas, queda clara la confiança i la vinculació personal entre els dos mestres, que s'ha de fer extensiva també al terreny laboral.

Cascalls apareix vinculat per primer cop a l'obra-dor de la catedral de Lleida el 1356, i més continuadament des del 1359, any en què degué assumir el càrrec de mestre de l'obra de la Seu¹¹. Tot i les dificultats per a interpretar el fet que també Bartomeu de Robió aparegui esporàdicament esmentat amb el mateix càrrec de mestre de l'obra de la Seu¹², sembla prou clara la continuïtat del tractatge de Cascalls almenys fins al 1364¹³, i també el 1367¹⁴ i 1368¹⁵. El fet que, com hem vist, encara conservi el càrrec el 1372 fa plausible imaginar una vinculació estable i quasi ininterrompuda amb l'obreria lleidatana al llarg de la dècada dels seixanta i part de la dels setanta.

¹⁰ F. ESPAÑOL, «Guillem Solivella...», doc. 5, p. 228.

¹¹ Encara que darrerament hom ha pretès discutir-li aquesta titularitat, minimitzant el seu paper dins l'obrador lleidatà, la documentació no permet dubtar que realment li correspongués aquest càrrec. L'arraconament de Cascalls com a recurs per a reivindicar l'absolut protagonisme de Bartomeu de Robió en el panorama de Lleida ha estat defensat a F. ESPAÑOL, «La catedral...», p. 188-190 i 196-197, i a Francesca ESPAÑOL, *El escultor Bartomeu de Robio y Lleida. Eco de la Plástica toscana en Catalunya*, Lleida, 1995, p. 9-17. Donem una visió distinta del paper d'ambdós mestres a Pere BESERAN I RAMON, *Jordi de Déu i l'italianisme en l'escultura catalana de la segona meitat del segle XIV*, tesi doctoral, Univ. de Barcelona, 1996, (Colecció de Tesis Doctorals Microfitxades, núm. 3851, Barcelona, 2001), p. 83-89 i 221-228 (citats des d'ara P. BESERAN, 1996), on s'argumenta la nostra revisió de les figures de Cascalls i Robió amb un detall que no té cabuda en aquest article.

¹² Així apareix almenys el 1360, el 1365, el 1372 i, potser, el 1376; vegeu els documents publicats a ESPAÑOL, *El escultor...*, apend. 2, 3 i 6 (1360), 10 (1365) i 12; el darrer és una anotació sense data que s'interpreta com una època per la realització de la tomba del degà Guillem Ramon de Montcada, mort el 1376, pagada pels seus marmessors testamentaris i cobrada per Robió. La mateixa autora sembla dubtar de la utilitat d'aquesta referència per a datar l'activitat de Robió quan a ESPAÑOL, «Guillem Solivella...», p. 220, esmenta el 1372 com la darrera ocasió en què se'l documenta.

¹³ Vegeu F. ESPAÑOL, «La catedral...», docs. 25, 27, 30-33 i 39-40, amb les notícies dels anys 1356 i 1359-61; les res-

tants dades sobre la seva participació a l'obrador lleidatà són les recollides a G. ALONSO, *Los maestros...*, p. 23-38.

¹⁴ Als registre d'obreria del 1367 no s'hi esmenta, segons sembla, el nom del mestre de la Seu, al·ludit només als llibres com «lo mestre» o «lo mestre de la Seu» (Idem, p. 38). Alonso va deduir que devia tractar-se de Cascalls, cosa negada per Español (ESPAÑOL, «La catedral...», p. 189, nota 96), que prefereix creure que hom es refereix a Robió, sense voler tenir esment que, si realment el misteriós «don Jordi» de la documentació lleidatana és Jordi de Déu, la referència de 1367 a «lo mestre ab don Jordi» (G. ALONSO, *Los maestros...*, p. 38: fol. 29r. del t. 43 (1367)) no pot amagar més que a Cascalls amb el seu esclau Jordi de Déu. Posteriorment Francesc Fité ha localitzat un altre document del mateix 1367 en què Cascalls, en comprar una casa és esmentat com a «magistro operis sedis Ilerde» (vid. Francesc FITÉ, «La Seu Vella de Lleida, noves dades sobre la seva construcció, arran de notícies extretes dels volums de protocols», dins *Gombau de Camporrells, bisbe de Lleida. A l'alba del segle XIII*, a cura d'I. G. Bango i J. J. Busqueta, Amics de la Seu Vella, Lleida, 1996, p. 157-182: 160, nota 14). En tot cas, vegeu les nostres suspicàcies sobre el misteriós «don Jordi» lleidatà a Pere BESERAN I RAMON, *Jordi de Déu i l'italianisme en l'escultura catalana del segle XIV*, Tarragona, Diputació de Tarragona, 2003, p. 87-88 (citats des d'ara P. BESERAN, 2003).

¹⁵ A C. ARGILÉS, «Notes sobre alguns mestres...», p. 233, s'emplaça l'any 1368 el que sembla ser la mateixa dada sobre «lo mestre» innominat ubicada per Alonso el 1367 i comentada a la nota anterior.

El nom de Solivella no ha estat llegit en cap dels llibres d'obra conservats dels anys seixanta, aquells en què Cascalls dirigeix l'obra, però el 1372 el trobem sota el seu ascendent tant familiar com laboral. No sembla que aquesta situació pugui ser considerada insignificant respecte del fet que sis anys més tard Solivella assoleixi el càrrec de mestre de l'obra de la Seu. Ja el 12 de novembre de 1377 havia estat gratificat pel capítol amb mitja porció canonical per la «*bonam diligentiam et sollicitudinem quam discretus Guillelmus Solivella, sculptor seu lapicida, habebat circa opus seu fabricam ecclesie Ilerdem*»¹⁶. Que Solivella hagi tingut ocasió de ser diligent amb la fàbrica lleidatana evidència l'absència o la mort del mestre director que naturalment hauria d'exercir aquesta responsabilitat —probablement un ancià Jaume Cascalls—, però al mateix temps constatem que l'agraïment no comporta encara cap designació amb aquest càrrec aparentment vacant.

És ben significatiu que només cinc dies abans del reconeixement del capítol envers Solivella ha tingut lloc el darrer esment documental de Cascalls viu. Aquell 7 de novembre del 1377 el rei —que el febrer anterior ja havia exigit que «mestre Jacme ab lo seu esclau» deixessin Tarragona per anar a treballar a Poblet— reclama de nou, ara als seus oficials a Cervera, que Jordi de Déu, l'esmentat esclau, sigui conduït al monestir on mestre Jaume el necessita molt (*indiget valde*), patètica expressió de la impotència del vell mestre¹⁷. Tot i que no tenim indicis de la mort de Cascalls fins un any i

mig més tard¹⁸, no descartaríem que tingués lloc aquella mateixa tardor del 77, molt a la vora d'aquell novembre en què de forma més o menys efectiva el rei designa a Jordi de Déu com el seu recanvi a Poblet i els canonges de Lleida planegen substituir-lo per Solivella. No ho faran definitivament fins just un any després, quan el 12 de novembre del 1378 bisbe i capítol el designen de per vida com a «*magistrum operis fabricae sedis Ilerde*»¹⁹ i, tot i que no en tenim l'evidència, resulta suggestiu imaginar-lo succeint directament en el càrrec el seu sogre, cosa que podria ser un altre indici per a precisar l'instant de la mort d'aquest.

Sembla clar, doncs, que a la vista de les noves dades Solivella ha de ser vist com l'hereu de Cascalls en la direcció de l'obra de la Seu de Lleida, de la mateixa manera com Jordi de Déu ho és en l'empresa pobletana, modificant així la visió tradicional fundada per Duran i Sanpere i que concentrava en l'escultor grec la successió de mestre Jaume. Però aquest nou plantejament que varia l'antic punt de vista no obliga a refutar-lo completament. Resulta ociosa la discussió sobre si Jordi de Déu és més o menys hereu de Cascalls que Guillem Solivella, sobretot si es fa per negar al primer el seu evident paper de continuador del mestre²⁰. Solivella fou, sens dubte, l'hereu personal de Cascalls, qui en virtut del lligam familiar degué heretar les propietats i els bens del seu sogre i, en raó de l'ofici comú, segurament també alguna estructura professional. En aquest nivell merament testamentari Jordi de Déu en degué tenir prou amb

¹⁶ F. ESPAÑOL, «La catedral...», apend. 41.

¹⁷ Vegeu els dos textos del 1377 a Federico MARÉS DEULO-VOL, *Las tumbas reales de los monarcas de Cataluña y Aragón del monasterio de Santa María de Poblet*, Barcelona, 1952, docs. 43-44, i el nostre comentari de la peripècia final del binomi Cascalls-Jordi de Déu a P. BESERAN, 2003, p. 98-100.

¹⁸ Quan el 7 de maig del 1379 el rei reclama a Cervera que enviïn a Poblet a mestre Jordi «qui fou esclau de Johan

Castays» (F. MARÉS, *Las sepulturas...*, doc. 48), la redacció deixa clar que l'antic esclau és ja lliure i que ja no és comp-ta amb el vell mestre, de qui curiosament s'erra el nom de fonts, permetent endevinar que aleshores ja és mort. Sobre aquest tema vid. F. ESPAÑOL, «Guillem Solivella...», p. 232, nota 41.

¹⁹ F. ESPAÑOL, «La catedral...», apend. 42.

²⁰ Cf. F. ESPAÑOL, «Guillem Solivella...», p. 223-224.

obtenir la llibertat, adquirida en circumstàncies desconegudes però paral·leles a la defunció del seu propietari. Però la imatge del vell Cascalls que transfereix a Solivella el taller com una primogenitura és tan inadequada com la discriminació de quin és el millor llegat de l'herència —Lleida o Poblet— basant-se exclusivament en les presumpcions de rendiment econòmic i d'estabilitat laboral, infravalorant la comitència reial precisament quan l'activitat pobletana es plantejava amb sòlides expectatives de futur. La vinculació a Cascalls dels seus dos successors fou clau en la concreció dels respectius destins professionals, però és insensat oblidar que el seu mestre comú no tenia la capacitat de llegar-los els seus llocs de treball, sinó que la decisió fonamental requeia en els clients que decidiren contractar-los, el bisbe i el capítol lleidatà d'una banda i el rei per l'altra, tots ells ja familiaritzats d'una manera o altra amb els artistes que triaven, i dotats, a més, d'un sòlid criteri sobre les respectives capacitats.

Solivella, mestre de l'obra de la Seu

De les capacitats de Solivella ens n'haurem de fer càrrec, en principi, resseguint el què sabem de la

seva actuació com a mestre de l'obra lleidatana des del nomenament del novembre del 1378²¹ fins a la seva mort més de vint-i-cinc anys després. Tot i que una referència notarial ens el presenta el 1380 venent una casa²², els forats en la sèrie dels Llibres d'Obra demoren fins inicis dels anys vuitanta les primeres tasques en què el trobem implicat, que no resulten sempre especialment creatives. Així, si realment intervingué el 1382-83 en les obres de neteja i policromia del retaule major²³, la seva tasca degué limitar-se a dirigir la maniobra de muntar i desmuntar bastides per a facilitar la feina dels pintors Jaume des Pou, Pere Arcanyà i Joan Garcia²⁴. Aquest paper de director general de tota mena d'obres fetes a la catedral, que li correspon com a mestre de l'obra, farà aparèixer sovint el seu nom en empreses confiades i executades per altres tècnics, pintors, fusters, rellotgers, campaners o vitrallers, activitats que no ens permeten veure les seves habilitats com a creador.

Això no ha de fer dubtar, però, de la seva existència, i és ben acreditada la seva capacitat com a arquitecte i constructor, en la qual el trobarem implicat des de ben aviat. Una de les empreses

²¹ L'explícita designació del 1378 nega credibilitat a les transcripcions d'Alonso quan va llegir la incorporació de Solivella a l'obra com a «novo mestre d'la seo» el 6 de gener del 1383 (G. ALONSO, *Los maestros...*, p. 48), una dada ubicada en altres llocs el 1373 (p. 30) o el 1381 (p. 42); remarcuem d'altra banda que segons C. ARGILÉS, «Notes sobre alguns mestres...», p. 234, Solivella compareix ja als llibres d'obra el 19 de setembre de 1378, dos mesos abans de ser nomenat mestre de l'obra.

²² Vegeu F. FITÉ, «La Seu Vella de Lleida, noves dades...», p. 160 i nota 14; no és gens clar si la casa que venia el 1380 és la mateixa que ja posseïa el 1379 i que havia estat de Jaume Cascalls.

²³ Sobre aquesta qüestió, les anotacions de G. ALONSO, *Los maestros...*, p. 55-56, no sempre prou clares, parlen de la intervenció més o menys puntual de Solivella en aquesta empresa, i el seu nom és explícitament esmentat en relació a tasques empreses el 6 de gener de 1383, en les quals apareix

també, a més dels pintors, el picapedrer Esteve Gostant. En la revisió i transcripció de les dades pictòriques relatives a aquest moment feta per C. ARGILÉS, a «Notes sobre els pintors...», p. 77-93, no hi apareix, però, ni aquesta referència de gener del 1383 ni cap de les esmentades per Alonso sobre muntatge i desmuntatge de bastides, i Solivella, esmentat com el «maestre», compareix només quan se li reclama que torni de Gerb ja que el pintor Jaume des Pou ha tornat (p. 81), sense que sapiguem per a què se'l necessitava.

²⁴ Sobre aquests pintors, els dos primers amb un cert currículum barceloní i el tercer exclusivament lleidatà, vegeu F. FITÉ, «Noves dades...», p. 81-84 i C. ARGILÉS, «Notes sobre els pintors...», p. 77-93. Remarcuem que en aquest etapa del 1382-83 Garcia no pot ser, com s'ha pretès, el mestre que dirigeix els altres pintors, atès que cobra menys que ells i que, vist que encara apareix el 1420, deu ser força jove (Cf. G. ALONSO, *Los maestros...*, p. 56 i F. ESPAÑOL, *El escultor...*, nota 51).



2. Apòstol. Fragment de la predel·la del retaule de Gerb. MNAC, Barcelona.



3. Jaume Cascalls. Apòstols. Fragments de la predel·la del retaule de Cornellà de Conflent.



4. Apòstol. Fragment de la predel·la del retaule de Gerb. MNAC, Barcelona.

arquitectòniques que més nítidament cauen sota la seva responsabilitat és l'edificació del porxo davant de la porta dels Fillols, oberta al flanc meridional de la Seu. Segons G. Alonso, les obres varen començar l'11 d'octubre del 1384, però és probable que s'hi treballés des d'alguns mesos abans²⁵. Hi ha anotacions sobre el seu desenvolupament al llarg dels tres anys següents, fins al 1387, de les quals les millors atestades són les d'octubre, novembre i desembre del 1386 transcrits per Bergós, que aporten els noms d'alguns dels picapedrers que, juntament amb el mestre, aniran intervenint en diferents moments en l'edi-

ficació d'aquest conjunt, pendent encara d'un estudi detallat²⁶.

També és pendent l'anàlisi minuciosa del procés constructiu del campanar de la Seu, un altre episodi arquitectònic en què Solivella apareix involucrat, encara que en aquest terreny sembla que els estudis estan més avançats²⁷. Després d'una fase prèvia mal coneguda dels anys vuitanta i primers noranta en què, sobretot, es construeixen i col·loquen les grans gàrgoles del capdamunt del cos principal del campanar²⁸, el març del 1396 s'inicia l'anotació de les despeses «fetes a l'obra

²⁵ G. ALONSO, *Los maestros...*, p. 54-55; així ho fa pensar la referència que aquest autor data el 23 de maig del 1384 i que conté les «messions feytas per la croerada del Portal de la capella de sent Gregori hon estan les dones que volen batejar los fillols»; atesa la ubicació de la capella de Sant Gregori prop del portal que no es coneixeria amb el nom de Porta dels Fillols fins el 1391, és ben probable que ja aquesta anotació del maig al·ludeixi a la mateixa porta, aleshores encara sense nom precís i designada altres cops com a «portal davant la capella de Jesús» o, simplement, com a «portal de la Seu» (Idem, p. 55).

²⁶ Joan BERGÓS, *L'escultura a la Seu Vella de Lleida*, Barcelona, 1935, p. 286-287; vid. també R. TERÉS, «L'escultura...», p. 216. Bartomeu de Brusselles i Esteve Gostant són els noms més destacats en una sèrie de picapedrers —alguns d'ells potser escultors— als quals Alonso afegeix una llarga llista de noms de professionals de diverses especialitats (G. ALONSO, *Los maestros...*, p. 55).

²⁷ Comptem, si més no, amb la transcripció aparentment exhaustiva de les anotacions relatives al campanar encloses en els llibres d'obreria, a Caterina ARGILÉS I ALUJA, «La construcció del campanar de la Seu Vella segons els llibres d'obra», dins Antoni Agustí, *bisbe de Lleida i arquebisbe de Tarragona (1517-1586)*, a cura de M. E. Balasch, Lleida, 1995, p. 251-284, un treball que completa les transcripcions, breus però significatives, que ja havia publicat J. BERGÓS, *L'escultura...*, p. 288. Hi ha també algunes dades secundàries encloses dins F. FITÉ, «La Seu Vella de Lleida, noves dades...», p. 160-163; a més, aquest darrer autor anuncia un nou estudi específicament dedicat al campanar lleidatà (vegeu F. FITÉ, «Els mestre d'obra...», p. 56, notes 56 i 63, i Francesc FITÉ, «Dibuix de pinacle», dins *Seu Vella. L'esplendor...*, p. 258).

²⁸ Discrepen força les notícies recollides per G. ALONSO, *Los maestros...*, p. 49, i les transcrits per C. ARGILÉS, «La construcció del campanar...», p. 261-264.

novellament començada per continuar d'acabar la torre major de la Seu»²⁹ una activitat que, de manera més o menys continuada, durarà fins el 1403. No podem ara resseguir les dades d'aquests anys, però creiem que s'ha de matisar el parer que el 1396 es comenci l'obra del nivell més alt del campanar, un cos també de planta octogonal però més petit que la resta del conjunt³⁰. El que, si més no en un principi, s'encarrega al mestre és «la orla ho claravoye que starà en torn del cap de la torre», cosa que sembla concordar més aviat amb l'acabament ornamental que ressegueix la vora superior del cos principal vuitavat, una mena de sanefa col·locada entre els pinacles ubicats damunt les vuit gàrgoles executades en la fase anterior. La divisió d'aquesta «orla» en vuit «pans», és a dir, panys, tampoc no s'escau gaire amb l'edificació d'una estructura amb murs, volta i obertures, elements solidaris que sembla impropri bastir per etapes, i en canvi s'adiu millor amb l'autonomia dels esmentats complements decoratius, que segurament es remataven en origen a manera de gablets aguts amb traceria calada que els donava l'aspecte de pany de paret foradada, talment com els que s'han conservat al cimbori de Vallbona de les Monges, en una versió més antiga i senzilla, per bé que millor conservada.

Fins el 1400 es construeixen aquests vuit panys, i a partir d'aleshores es comença a aixecar «la agulla de la torre» o llanterna, un coronament prou gran com per a tenir finestres pròpies i altres elements estructurals que permeten deduir que, ara sí, el que s'ha començat a bastir és el pis terminal de l'estructura. S'hi treballa fins les darreries del 1402, i encara que aleshores l'obra no és acabada —com ho prova el fet que el gener del 1403 el mestre i el procurador de l'obra inspeccionin mil pedres «que en Guillem Çolivella menor de dies, fill d'en Guillem Çolivella mestre de la Seu, avie taylades per obs de la torre»—, la tasca no es va prosseguir immediatament, atès que no comptem amb cap més referència a l'empresa dins el mestratge de Solivella. Malgrat que Argilés creu que quan el 1413 mestre Carlí reprèn les obres de la torre es comença per enderrocar allò prèviament bastit per Solivella, no trobem cap evidència que així fos³¹, car l'encàrrec fet al nou director és el de «cloure la croherada del cap de la torre de la Seu», és a dir, acabar la volta octogonal del cos terminal que Solivella havia començat i deixat inconclús des del 1403³², només un parell d'anys abans de la seva desaparició que, sembla, s'ha d'ubicar poc després del febrer del 1405³³.

²⁹ C. ARGILÉS, «La construcció del campanar...», p. 264; del mateix treball provenen les restants dades i citacions relatives a les obres del cap del campanar.

³⁰ Aquesta és la interpretació de C. ARGILÉS, «La construcció del campanar...», p. 253.

³¹ C. ARGILÉS, «La construcció del campanar...», p. 258, afirma que «les obres començaren el 19 d'octubre amb l'enderrocament de l'obra realitzada anys abans per Guillem Solivella», però, a part que ni la data esmentada ni el 13 de febrer de 1413 que estableix per al contracte amb mestre Carlí no apareixen en les seves transcripcions, tampoc no trobo en aquestes cap al·lusió a enderrocs de cap mena.

³² J. BERGÓS, *L'escultura...*, p. 288, i C. ARGILÉS, «La construcció del campanar...», p. 280-281, on llegim una versió llatina encara més explícita de l'encàrrec de «facere et complere una volta in turri maiori sedis predictae videli-

cet in sumitate dicte turris que habet esse de octo branches continuatas sim quod sunt incepte et fermate in sua clave ut patet in predicto opere». Se m'escapa també el fonament amb què es raona que «tampoc l'obra realitzada per mestre Carlí va perdurar» (Ibidem, p. 258), a la vista del poc que sabem de les feines fetes el 1440 i el 1444, aquestes darreres omeses en la transcripció, però, segons Alonso, centrades en l'execució del «capitis torribus». Sobre això, així com alguns altres detalls relatius a l'etapa de mestre Carlí, vegeu G. ALONSO, *Los maestros...*, p. 82-83, 105-106 i 110.

³³ Sobre la mort de Solivella, que Alonso situava el 1410 (G. ALONSO, *Los maestros...*, p. 48), vegeu l'argumentació per avançar-la fins el 1405 a Caterina ARGILÉS I ALUJA, «L'activitat laboral a la Seu entre 1395 i 1410 a través dels Llibres d'Obra», dins *Congrés de la Seu...*, p. 233-245: 235.

En aquest darrer esment del 1405 Solivella apareix fent-se càrrec d'una obra arquitectònica menor, la de bastir «un clogueret en lo terrat de la Seu que està sobre la sagristia»³⁴. Al llarg de la seva carrera hi hagué també altres ocupacions constructives equiparables³⁵, però ara ens interessa més assenyalar un darrer episodi arquitectònic sensiblement més creatiu i que cal posar també sota la responsabilitat de Solivella. Ens referim a la capella de l'Epifania o de Requesens, promoguda pel bisbe Guerau de Requesens, que ostentà la mitra lleidatana de 1380 a 1399. Els llibres de l'obra no contenen la comptabilitat d'aquesta empresa, sufragada privadament pel bisbe, però sí una breu anotació d'agost de 1391 segons la qual «lo maestre obra la capella comensada novellment per lo senyor bisbe»³⁶, cosa que ens permet determinar l'inici de les obres i certificar la lògica implicació en el projecte d'aquell que aleshores exercia com a mestre de l'obra de la Seu³⁷. Res no sabem sobre el procés constructiu de la capella, i no és aquesta l'ocasió per a ocupar-nos de les seves característiques arquitectòniques, singulars no tant per l'originalitat de la seva planificació com per la rica decoració escultòrica que recobreix l'estructura i confereix al conjunt el seu característic aspecte bigarrat.

Solivella, escultor documentat

Són precisament aquestes escultures allò que ha de resultar més interessant en el context d'aquest estudi. Si el campanar no ha conservat pràctica-

ment cap element escultòric estilísticament apreciable, i els que figuren al porxo dels Fillols són escassos i força desfigurats, els que recobreixen interiorment la capella de Requesens són encara, malgrat els seus nombrosos desperfectes, prou abundants i significatius per a ser apreciats dins el nostre discurs. En aquest ens veiem, finalment, abocats a constatar la capacitació laboral de Solivella no només com a arquitecte, sinó també com a escultor. Ho feien preveure els seus inicis professionals a l'ombra de Cascalls, però des d'abans de conèixer-los era ben coneguda la seva implicació en un cert nombre d'escultures de la Seu.

Així, el seu nom apareix implicat en dues empreses fonamentals endegades per l'anterior generació de mestres: el Portal dels Apòstols dirigit per Cascalls i el retaule major executat per Robió. En aquest darrer, Solivella hi va dur a terme el 1391 i el 1395 reparacions puntuals no sempre gaire precises³⁸. Més creativa fou la intervenció del 1403, a la darrereria del qual cobra per «entaylar lo alabastre per fer la estoria de la passió de JHS XST la qual estarà damunt lo altar major de la Seu hon està lo palí de or e està lo cos preciós de JHS XST»³⁹. Tot i que d'entrada es podria pensar que es tractava d'afegir al conjunt una predel·la completa dedicada a la Passió, a la manera de les que els retaules pictòrics empraven ja en aquests temps, sembla preferible la interpretació que l'encàrrec va limitar-se a una renovació de l'aspecte del sagrari, incor-

³⁴ Vid. G. ALONSO, *Los maestros...*, p. 72, C. ARGILÉS, «L'activitat laboral...», p. 235 i C. ARGILÉS, «Notes sobre alguns mestres...», p. 234.

³⁵ G. ALONSO, *Los maestros...*, p. 53-54.

³⁶ Ibid, p. 60 i 66.

³⁷ Sorprenen les vacil·lacions sobre aquest extrem expressades a F. ESPAÑOL, «La catedral...», p. 194 i a F. FITÉ, «Els mestre d'obra...», p. 56; Fité, a més, afirma que la capella «es construí entre el 1388 i el 1399», i remet a l'esmentat treball d'Espanol on, però, no hi apareix la cronologia citada; vegeu, en canvi, Francesca ESPAÑOL i BERTRAN, «La Seu

Vella: els promotors», dins *La Seu Vella de Lleida. La catedral, els promotors...*, p. 77-92, p. 81-82, on, a la nota 48, es recorre al 1391 extret del text d'Alonso i citat més amunt. Tot i la seva escassa utilitat en l'estudi de l'edificació de la capella, vegeu també Mariano GOMÀ PUJADES, «La capilla de la Epifanía del Señor de la Seo Antigua de Lérida», *Ilerda*, III, 1944, p. 325-336.

³⁸ G. ALONSO, *Los maestros...*, p. 56 i 65 i Francesc FITÉ, «Litúrgia i cultura a la Seu Vella de Lleida», dins *Seu Vella. L'esplendor...*, p. 101 i nota 76.

³⁹ G. ALONSO, *Los maestros...*, p. 57 i 71.

porant-li un relleu amb una *Imago Pietatis*, amb el Baró de Dolor entre Joan i Maria, tal i com apareixen al centre de nombroses predel·les de retaules de pedra del darrer terç del segle XIV⁴⁰. Avalen aquesta hipòtesi tant el preu pagat —28 florins—, aparentment massa baix per a una predel·la sencera⁴¹, com l'evidència documental i estilística que una predel·la del tipus esmentat no fou feta fins molt després, començada per Rotllí Gauter el 1439 i enllestida per Jordi Safont el 1442. Clar que aquest sol fet potser no hauria estat suficient per a excloure l'existència d'una peça anterior similar, substituïda per una de nova més avinent al gust de l'època.

Això és precisament el que va succeir amb les estàtues que Solivella va esculpir per a la Porta dels Apòstols, totes substituïdes en diferents moments, però per a les quals es conserva documentació especialment detallada⁴². Sabem que el 1390 fou acordat «que lo maestre de la seu fehes les ymages que deuen star al portal de la claustra de la Seu. E que li fos dat per quiscuna ymage de obrar XII lls. jaqueses». El mestre comença a treballar per la Maredeu, que ja és acabada el 23 de juliol d'aquell any (o el següent?), i cobra el preu acordat, que correspon a 240 sous. El 28 d'agost següent «avie mig obrada la ymage de Sent Paul», que enllesteix el 22 d'octubre, mentre que el sant Pere ha estat ja dut a terme el 25 de desembre. L'any següent, el 1391 (o 1392?), s'ocupa de realitzar els

dos sants Joans, Baptista i Evangelista, conclosos i cobrats respectivament el 3 de març i el 12 d'abril. Finalment, sabem que a partir del març del 1393 les cinc estàtues foren instal·lades als llocs que els corresponien al Portal dels Apòstols.

Amb aquestes dades, i només aquestes, Bergós va assajar el 1935 l'acarament amb les obres visibles, ja que tant l'apostolat com la Verge es conservaven, bé que desplaçats de la portalada. El resultat fou l'atribució al mestre dels sants Pere, Pau i Joan evangelista, mentre que el Baptista i, sobretot, la Verge no serien «totalment de la mà fada de Solivella» sinó d'algun ajudant o col·laborador seu més jove, per a qui ja s'aventurava el nom de Jordi Safont⁴³. Tres anys abans Duran i Sanpere havia fet intents similars i, tot i mostrar un fort escepticisme sobre la possibilitat que cap de les obres conegudes pogués ser de finals del segle XIV, no descartava l'extrema modernitat d'un hipotètic Solivella jove⁴⁴. Al volum del 1956 que Duran signa amb Joan Ainaud el recel envers la documentació coneguda és encara més acusat, i se subratlla ja la sospita d'una execució mig segle més tard per part de Safont⁴⁵.

Les vacil·lacions s'haurien hagut d'esvair des que Alonso va publicar el 1976 noves dades sobre l'afer que provaven que les cinc figures de Solivella foren substituïdes en diferents moments, algunes no molt després de l'execució. Els mestres que succeïren

⁴⁰ Ibid, p. 57, i F. ESPAÑOL, *El escultor...*, nota 49.

⁴¹ Val la pena recordar que alguns anys abans, el 1389, Jordi de Déu rebé l'encàrrec de dotar els retaules de les esglésies de Vinaixa i el Vilosell de sengles tabernacles de pedra per a la reserva eucarística, i que el preu d'aquestes obres fou de 40 florins, força superior als 28 que cobraria Solivella; vegeu P. BESERAN, 2003, p. 188-189, amb bibliografia anterior.

⁴² Tot i que al segle XIX ja es tenia esment de l'autoria de Solivella per a alguns dels apòstols, les fonts més profitoses són les publicades per A. DURAN I SANPERE, *Els retaules...*, p. 75, J. BERGÓS, *L'escultura...*, p. 287-288, i G. ALONSO, *Los maestros...*, p. 54 i 64-67, del quals treiem les dades que

citem, sense subratllar ni resoldre ara les discrepàncies puntuals.

⁴³ J. BERGÓS, *L'escultura...*, p. 223-229; vegeu especialment les notes 60 (d'on prové la citació) i 66.

⁴⁴ Agustí DURAN I SANPERE, *Els retaules...*, p. 75-76.

⁴⁵ A. DURAN I SANPERE, J. AINAUD DE LASARTE, *Escultura gòtica*, Madrid, 1956 (*Ars Hispaniae*, vol. VIII), p. 225 i 243-244; menys prudent resulta el breu esment a Agustí DURAN I SANPERE, «L'escultura gòtica», dins *L'Art català*, vol. I, 1955-1957, p. 354-380: 363, on, sense entrar en detalls, s'afirma que a Solivella «poden atribuir-se algunes de les estàtues de la Porta dels Apòstols».

Solivella en la direcció de les obres s'ocuparen primer de completar la sèrie d'apòstols i, tot seguit, d'iniciar la renovació del que ell havia fet. Així, sota la responsabilitat de Jordi Safont es feren una nova Marededéu, la coneguda com a Verge del Blau (1447-48), i un sant Joan Evangelista (1448), i més tard Bertran de la Borda esculpí el nou Joan Baptista (1460). El sants Pere i Pau restaren al seu lloc fins el 1615, quan també ells foren substituïts per escultures encarregades el 1611 a Claudi Perret⁴⁶. La recepció d'aquestes novetats per part dels estudiosos següents resulta curiosa, ja que la seva completa assimilació va ser força lenta, especialment pel que fa a l'autoria de Pere i Pau⁴⁷, que no va quedar plenament assumida fins el 1991⁴⁸.

El motiu per a què les cinc estàtues de Solivella acabessin substituïdes per noves versions dels mateixos personatges resulta obscur, i això ha

donat peu a dubtar de la seva qualitat i de la seva acceptació per part dels contemporanis⁴⁹. Però, al marge del fet que aquests difícilment pagarien sense remugar per obres insuficients o inadequades, resta en peu l'apreci envers l'obra del mestre que demostren els encàrrecs d'empreses d'un cert compromís que li arribaven de lluny. Es tracta d'un darrer conjunt de dades prou clares sobre la seva activitat com a escultor de renom. Sabem que el 1396 el capítol de la Seu de València li va encomanar la confecció del reracor de la catedral, un projecte ratificat l'any següent però que finalment no fou dut a terme aleshores⁵⁰. El mateix passa amb un altre projecte mal conegut, el de fer un sepulcre d'alabastre destinat a contenir les despulles de sant Valeri a l'església de Sant Vicenç de Roda d'Isàvena, un encàrrec del 1404 que tampoc no fou executat, segurament per la defunció del mestre pocs mesos després⁵¹.

⁴⁶ G. ALONSO, *Los maestros...*, p. 103, 124-126, 132-135, 148, 151, 283 i 287.

⁴⁷ Tot i fer-se ressò de les novetats aportades per Alonso en relació a les peces esculpides al segle XV, a J. YARZA, *La Edad Media*, Madrid, 1980 (*Historia del Arte Hispánico*, II), p. 318, es creu que només són de Solivella els sants Pere i Pau «dentro de la tradición del siglo XIV»; també a NÚRIA DE DALMASES, ANTONI JOSÉ I PITARCH, *L'Art Gòtic s. XIV-XV*, Barcelona, 1984 (*Història de l'Art Català*, vol. III), p. 202-206 els passa per alt la renovació del segle XVII d'aquestes dues imatges, ja que, per motius estilístics, creuen que cal atribuir-les al taller de Rotllí Gautier (p. 204). Efectivament, les obres del 1615 resulten formalment prou enganyoses com per a què, fins i tot, en el cas d'Immaculada LORÉS, «Guillem Solivella (?). Cap de sant Pere», dins *Millennium. Història i Art de l'Església Catalana*, (Catàleg), Barcelona, 1989, p. 280-281, malgrat pendre nota de la substitució de les estàtues obrades per Perret, es desestima que puguin identificar-se amb les conegudes i es considera que l'autoria de Solivella «continua essent l'opció més sostenible».

⁴⁸ Diferents treballs enclosos a *Congrés de la Seu Vella de Lleida. Actes*, Lleida, 1991 en donen testimoni, tant des del punt de vista medieval (F. ESPAÑOL, «La catedral...», p. 190 i 198; R. TERÉS, «L'escultura...», p. 217) com des de l'òptica dels especialistes en art d'època moderna, que incorporaren plenament les dues estàtues al seu discurs en l'aportació de Joan BOSCH I BALLBONA i M. ASSUMPTA ROIG i TORRENTÓ, «Paisatge després de la tempesta: la memòria de l'art del segle

XVII a la Seu Vella», dins *Congrés de la Seu...*, p. 311-320: 312-313, on es completen també les referències documentals sobre aquest episodi, amb el *lapsus*, però, de creure que les figures de sant Joan i la Verge que es posen a Perret com a model de «ben fetes y acabades» són encara les de Solivella, oblidant que aquestes havien estat substituïdes durant el mestratge de Safont.

⁴⁹ Amb freqüència trobem comentaris en aquest sentit, quan es descriu una situació que «no deja margen alguno que permita considerar a Guillem Solivella un artífice especialmente dotado» o que fa «sospechar que la calidad de su trabajo era más bien escasa» (F. ESPAÑOL, «La catedral...», p. 198 i 190) i es dedueix «que es tractaria d'un escultor més aviat mediocre» i «involucionista» (F. FITÉ, «Els mestres d'obra...», p. 55) o, en versions més matisades, s'aventura que «l'obra de Solivella no havia agradat al Capítol» (R. TERÉS, «La Seu...», p. 131) «ni als contemporanis ni a un públic d'època posterior» (R. TERÉS, «L'escultura del segle XV...», p. 217).

⁵⁰ G. ALONSO, *Los maestros...*, p. 48; encara no han estat donats a conèixer els documents relatius a aquest projecte.

⁵¹ La dada es tot just esmentada a F. ESPAÑOL, «La catedral...», p. 190 i nota 104, i F. ESPAÑOL, «Guillem Solivella...», p. 220 i nota 13; no ens consta que encara hagi aparegut el treball específic que en aquestes publicacions del 1991 i 1996 és referenciat com «en premsa»; se'l cita en preparació a F. FITÉ, «Els mestres d'obra...», p. 56 i nota 61, on s'apunten algunes dades més sobre l'encàrrec.

No tenim cap altra constància explícita de l'activitat de Solivella fora de l'entorn catedralici de Lleida, però els esments d'algunes anades fora de la ciutat poden ser emprats com a indicis en aquest sentit. La seva presència a Tarragona el 1372, plenament involucrat en les obres de la portada de la Seu, és indicatiu de la seva probable participació en l'empresa. Quelcom de similar poden suggerir les anotacions sobre els seus desplaçaments essent ja mestre de l'obrador lleidatà, com un viatge a Calataiud el 1387⁵² o, abans, l'estada a Gerb el 1383. L'abril d'aquest any l'administrador de les obres registra la despesa d'enviar un missatger a Gerb per tal que Solivella i el pintor Arcanyà que és amb ell tornin a la Seu, ja que Jaume des Pou, l'altre pintor ocupat de la policromia del retaule major, ha arribat a Lleida, segurament des de Barcelona, i els necessita per reprendre la feina⁵³.

Del Mestre d'Albesa al Mestre de Gerb

A la vista de tot el què sabem, doncs, l'activitat certa de Solivella com a escultor desapareix completament dels nostres ulls. Superats els equívocs intents d'atribuir-li alguna part de l'apostolat, i mancats de qualsevol altra escultura documentalment lligada al seu nom, la possibilitat d'assignar

alguna peça a la seva autoria s'ha de fer per força a través de deduccions i de pistes indirectes. Això és el que ha fet Francesca Español a l'hora de proposar una possible identificació de Solivella amb el Mestre d'Albesa construït per Duran i Sanpere⁵⁴. Partint de les premisses que Solivella havia de ser un escultor segurament mediocre —ja que la seva obra fou ràpidament substituïda—, probablement prolífic —ja que com a mestre de l'obra de la Seu durant dècades degué gaudir d'èxit i reconeixement—, i certament format dins el taller de Robió —ja que aquest, s'assegura, va determinar de forma absoluta tota l'escultura lleidatana del darrer terç del segle XIV—, es conclou que el Mestre d'Albesa resulta un candidat idoni per a resoldre el problema, ja que la seva producció és abundant, formulària i depenent de Robió⁵⁵. Una peça de gran format com el sant Antoni abat d'Artesa de Segre demostra la incapacitat d'aquest estil per a resoldre satisfactòriament estàtues com les requerides per al portal catedralici⁵⁶.

Són, però, nombrosos els passos d'aquesta deducció que trobem discutibles. El privilegiat nivell professional de Solivella a Lleida no garanteix que fos el més escaient per ocupar-se de tasques variades distribuïdes per un ampli territori, ateses les obligacions que implicava el seu continuat lligam a l'obrador catedralici. La seva vinculació estilística a

⁵² Només és esmentat a C. ARGILÉS, «Notes sobre alguns mestres...», p. 234 i a F. FITÉ, «Els mestres d'obra...», p. 55, i en desconeixem la base documental.

⁵³ Ibidem, i C. ARGILÉS, «Notes sobre els pintors...», p. 81, amb la transcripció del text corresponent: «Item doni ha I misatge que trameten a Grep (sic) al maestre e an Arganya que vinguesen que Jachme den Pou ere vengut IIIss.»

⁵⁴ Vid. A. DURAN I SANPERE, *Els retaules...*, p. 86-94 on, de fet, es parla del «grup del retaule d'Albesa», en una primera proposta d'ordenació prudentment despersonalitzada; una actitud semblant i unes conclusions similars són a B. I. GILMAN, *Catalogue...*, p. 66-67, per bé que sense emprar el retaule d'Albesa com a punt de referència d'un grup estilístic paral·lel al de Duran.

⁵⁵ La presentació i raonament de la hipòtesi és a F. ESPAÑOL, «La catedral...», p. 190-191, i és esmentada també a F. ESPAÑOL, «Guillem Solivella...», p. 229, nota 8 i a F. FITÉ, «Els mestres d'obra...», p. 55. L'argumentació incorpora també com a prova el fet que, com Solivella, el Mestre d'Albesa fou alhora escultor i arquitecte, però no arribem a entendre com s'arriba a aquesta certesa només a partir de l'existència d'escultura monumental deguda al seu taller, vist que l'associació entre diferents mestres de les dues especialitats és perfectament normal.

⁵⁶ Tant a F. ESPAÑOL, «La catedral...», nota 109 i fig. 16, com a F. ESPAÑOL, *El escultor...*, nota 110 s'ignora que la peça havia estat tinguda en compte per B. I. GILMAN, *Catalogue...*, p. 67, que ja l'atribuïa al mateix autor de les obres amb què Duran, tot i passar per alt el sant Antoni, construïa contemporàniament el grup d'Albesa.

Robió no deixa de ser un apriorisme absolut que les dades biogràfiques no confirmen i que, de fet, caldrà matisar en algun moment respecte al conjunt de l'escola de Lleida. I respecte de la qualitat presumible del seu art, la seva avaluació resulta altament problemàtica. Quan a partir del 1447 es decideix renovar les seves estàtues del Portal del Apòstols, cap document no les desqualifica explícitament, i resta oberta la possibilitat que el problema fos tècnic i no creatiu⁵⁷. Un error en l'elecció del material, per exemple, podria haver dut les obres a una ràpida degradació⁵⁸.

Però, malgrat tot, no es pot descartar que, efectivament, el rebuig de les estàtues tingués un fonament estètic. Si aquest radicava en una qüestió de qualitat objectiva o en una de gust, individual o col·lectiu, resultarà encara més difícil de dilucidar, sobretot quan s'hi barreja, a més, la nostra pròpia apreciació en la doble vessant, un cop més, particular o genèrica. Que als canonges del 1447 no els agradessin les peces que els del 1393 donaven per bones ens sembla, sobretot, una mostra més de l'evolució de les prioritats i les expectatives estèti-

ques comunes a totes les èpoques. Per molt que nosaltres les classifiquem similarment de gòtiques, les produccions de la plenitud de l'*italianisme* — especialment les més delicades — o dels inicis de l'*internacional* —sobretot en el vessant més extravagant— podien semblar mig segle més tard completament superades a un espectador al dia de les novetats del *flamenquisme* més monumental⁵⁹. Les millors realitzacions d'aquest darrer estil, en canvi, restaven plàsticament vigents un segle i mig més tard, quan el 1611 s'exigeix a Perret que les seves estàtues dels apòstols «hagen de ésser tan ben fetes y acabades com les de sant Joan y Nostra Senyora»⁶⁰, en un magnífic exemple sobre la relativitat dels ritmes en la transformació de les formes i, alhora, en la seva percepció per part dels contemporanis.

Malgrat tot, si discutim els arguments per a fer del Mestre d'Albesa la personalitat escultòrica de Solivella no és perquè creguem que l'art d'aquest hagi de ser, a diferència del de l'anònim, d'una qualitat excel·lent, sinó perquè, com plantejàvem ja d'entrada, trobem més ajustada una hipòtesi dife-

⁵⁷ És cert que Alonso assegura que el capítol ordenà fer nova la Maredeu perquè «la existente no era de su agrado» (G. ALONSO, *Los maestros...*, p. 125), però en tant que no publica cap transcripció que s'expressi en aquest sentit, és probable que el judici sigui només una deducció seva.

⁵⁸ Un indici en aquest sentit podria ser una anotació del 1457 en què hom es refereix a «dues images velles una dla Verge Maria que la havien levada del portal major e l'altra ere de sent johan evangelista e ara no sé que se semblen» (G. ALONSO, *Los maestros...*, p. 145-146 i 150). La qualificació de «velles» resulta ambigua a l'hora d'establir-ne la cronologia, però el comentari sobre el seu aspecte informe podria aludir a desperfectes greus. Són les dues mateixes figures de la Verge i sant Joan «que antiquitatus stare solebant in januali majori dicte Sedis» (i l'expressió no deixa marge per a dubtar, com s'ha fet, del seu origen comú) que el mateix 1457 el capítol acorda transformar en una Anunciació convertint l'apòstol en un àngel (vid. José LLADONOSA PUJOL, «El Portal de "Les Nuvies" o de la Anunciata», *Ilerda*, IV, 1945, p. 163-164). Es podria pensar que, si podien ser reutilitzades, el seu estat no devia ser massa dolent, però caldrà fer notar que una

Maredeu no és gaire oportuna com a Verge Anunciada si no és amb el tràmit previ i poc decorós de l'eliminació del Nen. Diferent seria si aquest fos molt malmès, un desperfecte que es creuria camufable quan les imatges fossin «*adaptatis et decoratis*», termes que no deixen gaire clar l'abast de la feina de remodelació ni la seva viabilitat real.

⁵⁹ Empro les etiquetes convencionals de la periodització del gòtic, sense entrar ara a justificar-les ni a discutir la seva idoneïtat. Existeixen altres casos que mostren com aquesta evolució del gust provoca la substitució d'obres del mateix període estilístic d'una qualitat no discutida però tingudes per insuficients al cap d'un segle. Encara que en el cas que ens ocupa el lapse cronològic és més curt, es poden invocar exemples pictòrics com els dels retaules que Ferrer i Arnau Bassa feren a Barcelona per a la capella del palau reial (1344) i per a l'altar de sant Marc de la catedral (1346), renovats respectivament per Jaume Huguet (1464) i Bernat Martorell (1437); vegeu Josep GUDIOL i Santiago ALCOLEA I BLANCH, *Pintura gòtica catalana*, Barcelona, 1987, p. 47, 123, 164.

⁶⁰ J. BOSCH i M. A. ROIG, «Paisatge...», p. 313, nota 10.

rent que obliga a retornar a les dades revisades. Així, si no s'ha conservat cap de les escultures documentades a Lleida —la Maredeu amb quatre apòstols i l'afegit a la predel·la del retaule major—, si les obres per a València i Roda d'Isàbena no es dugueren a terme, i si no tenim cap pista per saber què va anar a fer el mestre a Calataiud, el seu viatge a Gerb sí resulta, en canvi, altament suggestiu. I això, com s'ha dit, per la vinculació amb el poble de la Noguera d'escultures que, pel seu estil, assenyalen una cronologia que s'adiu perfectament amb el 1383 de la presència de Solivella al lloc.

S'adduirà que el vincle documental és feblíssim, que no comporta cap certesa sobre l'autoria del retaule de Gerb, i que el viatge del mestre podria justificarse amb qualsevol altre motiu. Però l'escassa entitat de la petita població⁶¹ i, per contra, la notable dimensió creativa que en relació a l'indret adquireix el conjunt escultòric, empenyen per força a juxtaposar-lo a la minúscula referència escrita; més i quan les característiques de l'obra es conjuguen amb una adequació ajustadíssima a les coordenades artístiques i biogràfiques de Guillem Solivella.

El retaule de Gerb en la descendència de Cascalls

Res no se sap del cert sobre les coordenades creatives del retaule. Duran i Sanpere recull les notícies de la seva ubicació dins l'antiga església parroquial de Gerb, enderrocada com tot el poble quan a inicis

del segle xx aquest fou reconstruït en un lloc més accessible. Per sufragar la reedificació del temple, datat el 1907, s'optà per vendre el retaule que, després de passar per les mans de l'antiquari Babra de Barcelona, ingressà el 1931 al Museu de la Ciutadella, antecedent de l'actual MNAC⁶².

Tot i que la seva advocació doble a la Mare de Déu i a sant Antoni abat remet automàticament a l'altre retaule escultòric amb dues imatges titulars, el dedicat a la Verge i sant Pere Màrtir de la veïna població noguerenca d'Alòs de Balaguer, adscrit al taller de Robió⁶³, la diferència és notable no només pel canvi estilístic i per la major amplitud temàtica del segon, sinó també pel discret desenvolupament de la seva articulació arquitectònica respecte d'altres retaules lleidatans i, en el nostre cas, respecte del de Gerb. Aquest s'adhereix, gairebé amb un desmesurat entusiasme de neòfit, a la tipologia verticalitzant i pinaculada que l'obrador lleidatà de Robió havia incorporat a la retaulística catalana com una de les aportacions més vistoses i innovadores del moment. Segurament en cap altre dels retaules conservats es dona un desequilibri més gran que en el de Gerb entre l'espai ocupat pels elements figuratius —estàtues i relleus— i la superfície total del retaule, a la qual s'incorporen virtualment també els espais buits entre els aguts coronaments (fig. 1). No només els dosserets sobre les dues estàtues són altíssims en proporció a l'esultura d'aquelles, sinó que cal comptar també amb els afuats pinacles arquitectònics, amb les més convencionals sanefes horitzontals a base de tetralòbuls, i amb els coronaments en forma de gablet

⁶¹ En un fogatge de cap el 1381 Gerb hi apareix amb 28 focs; vid. Pere CATALÀ, «Castell de Gerb», dins *Els castells catalans*, vol. VI/1, Barcelona, 1979, p. 398-404, p. 404.

⁶² Per a totes aquestes dades, i alguna altra que seguirà, vegeu A. DURAN I SANPERE, «El retaule de Gerb...», p. 67-69. L'article és també fonamental per les seves magnífiques fotografies en blanc i negre. Tot i no ser negatius de l'Arxiu Mas, he pogut accedir a còpies augmentades d'aquestes imatges de gran resolució en localitzar els materials de treball que Duran va usar durant l'el·laboració dels seus *Retaules de pedra*, ara dipositats a l'Arxiu Comarcal de Cervera.

Em cal ara agrair a la seva directora, Dolors Montagut i Balcells, les facilitats donades per a treballar amb aquesta documentació gràfica.

⁶³ Deixo ara de banda el retaule també doble de Montblanc, amb una problemàtica geogràfica i cronològica distinta que, d'una manera diferent, implica també el paper de Cascalls. Tant aquests dos retaules com altres que s'esmentaran tot seguit es reproduïxen a A. DURAN I SANPERE, *Els retaules...*, on remetem ja des d'ara de manera genèrica com a fonamental referent gràfic, encara que no exclusivament gràfic.

amb traceria de les quatre escenes. Especialment desenvolupats són els dos del nivell superior, on l'element creix i s'eleva de manera exagerada fins desembocar en sengles florons amb pinyó terminal, que constitueixen les dues puntes més baixes de les nou que capcen l'estructura.

Una de les característiques d'aquest enfarfegament arquitectònic del conjunt resultarà, però, un primer element revelador de la singularitat del retaule en el panorama de les escoles de Lleida. No hi ha dubte, com dèiem, que el seu autor incorpora amb tota la seva amplitud el repertori ornamental propi d'aquestes. Però el retaule de Gerb és l'únic conjunt lleidatà complet que empra gablets aguts no només al registre alt, on esdevenen pinacles a la manera de tants altres retaules, sinó també a l'inferior, a diferència de totes les altres obres, en les quals les escenes emplaçades en aquest lloc s'enquadren sota arcs senzills o dobles, però mancats sempre del gablet de perfil rectilini⁶⁴. Resulta significatiu poder assenyalar, en canvi, com el mateix tipus d'arc polilobulat perfilat amb gablet agut apareix en totes les escenes del retaule que Cascalls va fer per a Cornellà de Conflent, tant al registre alt com al baix⁶⁵. El disseny que a Gerb veiem, per exemple, sobre la Dormició de la Verge, amb un cercle trilobad entre el gablet i l'arc rebaixat del damunt de l'escena sembla, si no un calc, una evocació directa dels elements d'emmarcament de Cornellà. I amb aquesta pista, ens adonarem que,

de retorn a Lleida, on podem veure una adaptació d'aquest procediment és al retaule de santa Úrsula de l'església de Sant Llorenç, en la versió reduïda que cobreix la sèrie de verges que acompanyen a la titular des de la insòlita predel·la d'un conjunt que, per força, s'ha de continuar vinculant a l'obrador de Cascalls⁶⁶.

El conjunt de sant Antoni i la Mare de Déu, doncs, resulta ja des de la seva planificació una curiosa síntesi dels gustos dels obradors locals actius al darrer quart de segle amb una singular evocació directa de les maneres de Cascalls. La vinculació a aquest mestre es consolida quan afegim a aquest factor extern de la traceria un seguit d'altres dades que demostren com determinats errors, inseguretats i arcaïsmes respecte d'un cert estàndard robionià resulten indicatius de la familiaritats vers uns models més primitius. Fins i tot quan s'evoca aquest estàndard, la selecció és significativa quan, per exemple, ens adonem que el tipus de muntant emprat, que ja hem allunyat dels procediments usats a Alòs i que tampoc no es correspon amb l'arqueti-
pus que planteja el retaule de sant Llorenç a Lleida, s'adiu millor, en canvi, amb els feixos de pilars amb basaments i falsos pinacles intermedis que pauten el retaule de santa Llúcia de la mateixa església lleidatana, una obra que evoca en més d'un aspecte el veí conjunt cascallià dedicat a Úrsula⁶⁷. Si ens refiem d'aquest paral·lelisme, podem deduir que els elements que ens manquen a la predel·la de

⁶⁴ A. DURAN I SANPERE, *Els retaules...*, pàssim. Algun fragment erràtic pot fer dubtar sobre quin era el seu emplaçament exacte dins conjunts senzills, a la manera del retaule de sant Bartomeu de Cubells (Idem, làm. 84); penso en concret en alguns relleus que Duran no reproduïx i que compten amb gablet agut, com un d'un altre retaule de sant Antoni o dos d'un conjunt marià, tots al Museu Diocesà de Lleida; vegeu-los a *Pulchra*. Centenari de la creació del Museu Diocesà de Lleida. Catàleg, Barcelona, 1993, pp. 165-166, núms. 297-298.

⁶⁵ Això passa també als retaules de Montblanc i al dels Sastres de Tarragona, ambdós vinculats a la descendència del de Cornellà i aliens a la dinàmica lleidatana.

⁶⁶ Ho feia ja, encertadament, A. DURAN I SANPERE, *Els retaules...*, p. 47-49, i ho teníem ben en compte a Rosa ALCÓY i Pere BESERAN, «La fortuna de Jaume Cascalls en el context gironí». *Estudi General*, n. 10 (*Girona revisitada. Estudis d'Art Medieval i Modern*), 1990, p. 93-118; es pretén, en canvi, distanciar-lo del mestre a Francesca ESPAÑOL BERTRAN, «Jaume Cascalls revisado: nuevas consideraciones y obras», *Locus Amoenus*, 2, 1997, p. 65-84: 66, nota 4.

⁶⁷ No és ara el moment d'exposar amb detall ni la vinculació del retaule de santa Úrsula amb Cascalls ni la del retaule de santa Llúcia amb el d'Úrsula. L'acarament de les imatges de les dues santes és ja ben revelador (vid. A. DURAN I SANPERE, *Els retaules...*, làms. 23 i 55), com també el comú basament amb fris de cercles tetralobulats, o la sanefa termi-



5-7. Jaume Cascalls. Apòstols. Fragments de la predel·la del retaule de Cornellà de Conflent.



8. Apòstols. Fragment de la predel·la del retaule de Gerb. MNAC, Barcelona.

Gerb, just a sota el basament dels pilarets, eren escuts prominents, desapareguts no sabem quan ni perquè. El conjunt llucià enclou, a més, una sanefa de cercles polilobulats amb roseta com la que Gerb reprèn i ubica en el mateix lloc intermedi.

Els deutes directes envers Cascalls resulten encara més significatius quan valorem altres arguments de caire tipològic, estilístic o iconogràfic, malgrat la incomoditat que suposa haver d'invocar paral·lelismes respecte del retaule de Cornellà, una obra acabada quaranta anys abans que el 1383 Solivella

tornés de Gerb. L'absència de produccions intermèdies de la segura autoria de Cascalls dificulta els acaraments, però quan aquests apareixen resulten tant més significatius, especialment si poden ser ratificats a través del retaule ursulí. No es pot negar, d'entrada, que la predel·la del retaule de Gerb pertany a un tipus que té el seu origen al retaule de Cornellà, aquell en què els personatges es disposen de mig cos dins formes més o menys circulars (figs. 2-8). A Cornellà són tetralòbuls, que es repeteixen al fragmentari retaule de Poblet, s'imiten amb tot detall al retaule de Montblanc, i s'evoquen

nal reticulada que al conjunt llucià esdevé faixa intermèdia, o fins la supervivència en aquest darrer d'una organització general segons un esquema apaisat antic que els pinacles

només dissimulen en part. D'altra banda, caldria recordar el protagonisme estilístic que es concedeix al retaule de santa Llúcia a B. I. GILMAN, *Catalogue...*, p. XLVI i 66-67.

al tarragoní de la capella dels Sastres, on apareix el cercle emmarcant els quatre lòbuls. La forma polilobulada dins cercle reapareixerà a Lleida sense figures, només com a basament o sanefa amb escuts o rosetes —igual com la trobarem al retaule de Santa Coloma de Queralt de Jordi de Déu— però, amb l'excepció d'un fragment erràtic de predel·la d'òrbita lleidatana⁶⁸, els apòstols dins seu només es retrobaran al retaule de Gerb, amb una singularitat quantitativament significativa enfront de l'ampli repertori de conjunts coneguts. Resulta curiosa i excepcional la manera d'encabir en una mena de compartiment supletori, ubicat entre la predel·la i les estàtues dels titulars, al Baró de Dolors entre Joan i Maria —amb l'acompanyament singularíssim d'Elies i Enoc—, talment com si el model emprat —el que prové de Cornellà— no contemplés aquest apartat iconogràfic, resolt improvisadament amb una solució no gaire feliç, però en qualsevol cas distinta tant de la volumètrica que reitera Jordi de Déu en les peanyes com de la plana que alternativament apareix en certs conjunts lleidatans.

De fet, també l'aspecte menut i concentrat de les figuretes de la predel·la de Gerb semblen voler evocar, des de la seva migradesa, els subtils i minuciosos personatges del retaule de Cascalls. Ho suggereixen així mateix certes espatlles carregades, la col·locació dels braços amb els colzes enfora, per tal d'om-

plir millor el format circular, i fins la manera de sostenir llibres o atributs (figs. 2-8). El sant Tomàs encaputxat de Gerb pot recordar el possible Andreu de Cornellà, també amb el cap cobert, i la mà alçada del primer, amb un dit estès vers el seu company, suggereix el diàleg entre compartiments tan ben expressat en altres habitants de la predel·la del Confent. Àdhuc la vegetació en relleu que omple els intersticis entre els cercles remet als florons de Cascalls, represos per Jordi de Déu però molt menys destacats en l'escola robioniana⁶⁹.

En el camp de la figuració, el paral·lisme més obvi entre Gerb i Cornellà és en l'única escena comuna, la Dormició de la Verge, que compareix en ambdós conjunts (figs. 9-10). Tot i que la Mare de Déu estesa apareix invertida, les coincidències en l'arranjament d'un compartiment i l'altre és prou notable en nombrosos detalls⁷⁰: la figura ajaguda amb els braços creuats que sostenen la palma; Crist prop del seu cap amb la minúscula animeta als braços; l'apostolat complet distribuït en rengles superposats; els llibres tancats o oberts en mans seves, especialment el volum que en tots dos casos llegeix un apòstol a l'extrem dret. Els rebrecs concèntrics de la tela que cobreix el llit de Maria esdevenen més significatius en la mesura que no apareixen a l'escena corresponent del retaule d'Albesa, coincidint amb Gerb en altres aspectes⁷¹. Més encara que en la pre-

⁶⁸ L'obra fou donada a conèixer per Josep BRACONS I CLAPÉS, «Un fragmento del banco de un retablo de piedra catalán en el Fogg Art Museum (Cambridge, Massachusetts)», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, xv, 1984, p. 39-45, que va atribuir el fragment a Robió.

⁶⁹ Als retaules més significatius adjudicats al taller de Robió només he trobat florons equiparables als arquets de la predel·la del retaule de sant Llorenç, i també al fragment americà ja citat, així com en un altre troç de semblant funció del Museu Diocesà de Lleida, una peça que varem atribuir directament al mestre (vid. Pere BESERAN, «Fragment d'una predel·la amb sant Joan i sant Pau», dins *Pulchra...*, cat. 284, p. 159-160); en el grup d'Albesa, en canvi, aquest tipus de florons reapareix amb freqüència, i aquesta diferència respecte de l'altre grup no deu ser casual.

⁷⁰ Fóra absurd que pretenguéssim negar les nombroses diferències que també podríem enumerar; no creiem, però que siguin suficients per a fer inviable el nostre acarament i

sí, en canvi, són indicatives dels anys passats, d'un nivell qualitatiu molt distint i de l'existència d'altres models no sempre fàcils de valorar. Les altres dues Dormicions esculpides a tenir en compte, les dels retaules d'Albesa i Castelló de Farfanya —la del retaule de Beget pertany a un panorama diferent— obligarien a un minuciós acarament iconogràfic que no podem emprendre amb tota la seva amplitud, però que mereixerà més endavant alguna observació. En tot cas, vegeu les que ja varem fer a P. BESERAN, 1996, p. 283-329.

⁷¹ Són ben properes la col·locació de la Verge —cap de les dues amb la corona que singularitza molt especialment a la de Cornellà— i l'apòstol als peus del llit que sosté dret el llibre obert. Al mateix temps, però, existeixen diferències prou notables, com els esmentats plec del llit, a Albesa paral·lels i verticals, o els àngels que allí transporten la palma i que condicionen una distinta ubicació de sant Joan i l'amuntegament dels restants apòstols a la banda contrària. Malgrat tot, creiem que també la Dormició d'Albesa, a



9. Jaume Cascalls. Dormició del retaule de Cornellà de Conflent.



10. Dormició del retaule de Gerb. MNAC, Barcelona.

del·la, comptem aquí amb figures de caps molt treballats (figs. 12-13), que persegueixen els característics volums ovoides de Cascalls a base de fronts alts —de vegades massa— i cranis prominents, i que elaboren rostres minuciosos que, si no resulten particularment expressius, sí són plàsticament intensos i demostratius d'un estil ben particular. Boques menudes de llavis carnosos, fronts arrugats, celles arquejades, pilositats onejants o amb rínxols juxtaposats defineixen tot un repertori netament heretat de Cascalls que podem rastrejar per tot el retaule. Destaquem el cap arrodonit i ple d'incisions del sant Pere de la Dormició (figs. 14-16), el gran cap abombat del sant Pau de l'Assumpció (figs. 19-20), o les grans cabelleres ondulants d'altres testes, de vegades d'una continguda noblesa (figs. 17-18).

També és herència del mestre de Berga alguna figura completa de Gerb. Anirem a cercar-la ara al compartiment amb l'episodi de sant Antoni colpejat pels diables. Hi criden l'atenció, d'entrada, els dimonis peluts, amb uns rostres coberts d'una pilositat que remet, de manera tan tímida com clara, a les fantàstiques màscares als intersticis de la predel·la de Cornellà, una temàtica ben específicament cascalliana⁷². Però encara més nítida i significativa ens sembla la correspondència entre la figura agenollada del sant (fig. 23) i la del Melcior de l'Epifania del retaule del Conflent (fig. 21). Ambdues responen a un mateix model, que se singularitza tant per la cama flexionada en angle recte —amb una llarga cuixa vertical, d'encaix problemàtic en la cadera, i un recorregut fins al

l'igual que la seva Coronació, se situa necessàriament en una genealogia que arrenca de Cornellà, de tal manera que el llegat de Cascalls resulta un element que cal tenir present en la formació del mestre d'Albesa. Si aquest llegat li arriba barrejat amb el seu fonamental aprenentatge en l'art de Robió o si l'incorpora separatament és una qüestió que cal-

drà discutir en un altre lloc, però que afecta directament l'avaluació del pes de Cascalls en l'escultura de Lleida i fins en la del mateix Robió.

⁷² Se n'ocupa Rosa ALCÓY, «Els rostres profans del Mestre de Baltimore i la seva incidència en les arts catalanes. Qüestions puntuals», *Lambard*, IV, 1990, p. 139-158: 148-153.

taló clar i ben horitzontal —, com per la dreçada —amb el genoll avançat i elevat en forma de monticle que precedeix el tors—, així com per bona part de l'arranjament dels draps que les envolten. Un lloc cronològicament intermedi entre les dues figures, separades per quatre dècades, ens l'aporta l'ambaixador agenollat davant del rei d'Anglaterra al primer compartiment del retaule de santa Úrsula de Sant Llorenç de Lleida (fig. 22), un detall que, amb d'altres, confirma la factura cascalliana d'aquest conjunt dels anys seixanta i el seu paper en la difusió lleidatana del llegat del vell mestre⁷³. El tercer agenollat que ara invocàvem repeteix, simplificats, el gest i els plecs més significatius que hem vist als altres dos, especialment la incisió corbada sobre el panxell i l'excavació arrodonida que des d'ell puja en vertical.

És cert que la Coronació de la Verge de Gerb no deriva de la de Cornellà —com sí ho fa, en canvi, la d'Albesa— atès que s'ha adoptat un disseny molt original que associa el tema a l'Assumpció de Maria. Aquí els apòstols distribuïts a l'entorn del sarcòfag buit assisteixen expectants a una Coronació que se'ls mostra com una visió envoltada de núvols i a una escala menor (fig. 24). Duran ja va fer notar que aquesta versió del tema reapareix al retaule de Castelló de Farfanya (fig. 25), la Dormició del qual és, d'altra banda, la més propera a Gerb (fig. 11), fent palès un paral·lelisme entre les dues obres que haurem de recordar més endavant. El que cal ara afegir és que aquesta singular visió de la Coronació de Maria s'ha de relacionar amb la



11. Dormició del retaule de la Mare de Déu de Castelló de Farfanya.

que trobem al retaule de sant Gabriel de la catedral de Barcelona, en què l'episodi també apareix dins un cercle celestial, col·locat en aquest cas damunt una Dormició completa⁷⁴. El lligam dels relleus lleidatans amb una pintura barcelonina dels anys vuitanta resulta encara més versemblant quan es recorda la proposta de Rosa ALCÓY d'atribuir aquesta darrera al pintor Pere de Valldebriga, atès que els seus vincles amb Lleida s'estrenyen amb encàrrecs com el del perdut retaule de santa Maria per a la Pia Almoïna de la Seu Vella, executat mentre Solivella era mestre de la Seu⁷⁵.

⁷³ L'aparició en algunes pintures catalanes d'agenollats similars als descrits és un dels arguments emprats per Alcoy per identificar amb Cascalls el pintor conegut com a Mestre de Baltimore; vegeu ROSA ALCÓY, «Jaume Cascalls. Un nom bre per al Maestro del Tríptico de Baltimore», *The Journal of the Walters Art Gallery*, 48, 1990, p. 93-119: 103 i figs. 29-31.

⁷⁴ J. GUDIOL i S. ALCOLEA, *La pintura...*, fig. 347, i ROSA ALCÓY i PEDRÓS, «El retaule de sant Gabriel. Pere de Valldebriga i el primer Borrassà», *Lambard. estudis d'art medieval*, vol. VI, 1994, p. 325-356, fig. 14; notem que Panofsky desconeix els exemples catalans quan retarda més de cent anys, fins la Itàlia de començaments del segle XVI, la inven-

ció de la síntesi en una mateixa escena de l'Assumpció i la Coronació (vid. ERWIN PANOFSKY, *Vida y arte de Durero*, Madrid, 1982 (1943), p. 142-143).

⁷⁵ Vid. ROSA ALCÓY, *Pintures del gòtic a Lleida*, Lleida, 1990, p. 102-113, ROSA ALCÓY, «El retaule de sant Gabriel...», p. 348-356; sobre els documents relatius al retaule de l'Almoïna, vegeu F. FITÉ, «Noves dades...», docs. 2-4; que el retaule de l'Almoïna sigui una obra contractada el 1388 —quan probablement ja era fet des de feia poc el de Barcelona, amb el qual podria tenir similituds iconogràfiques— impedeix considerar-lo el model del de Gerb, si volem que aquest s'enllestís el 1383; però això no impedeix que aleshores ja existissin a Lleida o prop seu altres obres de



12. Dormició del retaule de Gerb. Detall. MNAC, Barcelona. Detall.



13. Jaume Cascalls. Dormició del retaule de Cornellà de Conflent. Detall.

La incorporació d'una novetat iconogràfica com l'esmentada demostra la receptibilitat del mestre, però no desmenteix la seva formació dins unes coordenades essencialment locals. I per bé que,

com hem vist, el seu bagatge té ben present el que Robió i el seu entorn han suposat, la petja profunda deixada pel mestratge de Cascalls aflora d'una manera persistent, sòlida, i variada. La

Valldebriga que Solivella hagués pogut conèixer; la taula dedicada a sant Francesc i a sant Antoni del Museu de Lleida que s'atribueix també a Valldebriga prova la reiteració dels encàrrecs lleidatans assumits per aquest mestre, en

actiu des d'abans del 1370 i que ja el 1382 atorgava poders a un beneficiat de la seu de Lleida per tal de cobrar a través d'ell obres no especificades (vid. J. GUDIOL i S. ALCOLEA, *La pintura...*, p. 61-63).



14. Jaume Cascalls. Cap del sant Pere de la Pentacosta del retaule de Cornellà de Conflent.



15. Cap del sant Pere de la Dormició del retaule de Gerb. MNAC, Barcelona.



16. Jaume Cascalls. Cap d'un apòstol de la predel·la del retaule de Cornellà de Conflent.

constatem ara en les figures dels dos titulars del retaule, començant pel sant Antoni. El seu desafortunat aspecte general, provocat fonamentalment per l'aparença aclofada que generen un cap massa gros i un tors massa curt, no ha d'ocultar l'interès d'alguns dels seus plantejaments i solucions puntuals. El gest que defuig la frontalitat amb una lleu torsió del bust, l'elevació d'una espatlla i l'acotament del cap podria suggerir l'acarament amb estàtues robionianes com el malaurat sant Andreu de Castelló de Farfanya, però és més just assenyalar la seva neta dependència respecte d'una de les escasses obres admeses de forma quasi unànime com a obra de Cascalls, el presumpte sant Antoni del MNAC (figs. 26-27). Tot i els problemes iconogràfics, és pertinent remarcar la coincidència hagiogràfica entre ambdós⁷⁶, però encara ho és més recordar

l'extrema proximitat entre les respectives poblacions d'origen, la Figuera, al terme d'Algerri, i Gerb, al d'O's de Balaguer, ambdós a l'oest de la Noguera i colindants amb Castelló de Farfanya. Si el veïnatge de les dues obres —avui encara més pròximes dins la sala del museu barceloní on la fortuna les ha reunit— es pogués fer remuntar als seus orígens, tot salvant els dubtes sobre els respectius destins primigenis, el lligam entre les dues figures esdevindria encara més concret.

En tot cas, les diferències no només qualitatives deixen clar que el sant Antoni de Gerb no fou mai plantejat com una simple imitació de l'estàtua de la Figuera, per bé que sigui en ella on haguem d'anar a cercar nombrosos punts de referència. És distinta la indumentària, tant en l'organització de la túnica i el mantell com, especialment, en

⁷⁶ Deixem ara de banda el problema sobre les singularitats iconogràfiques de la peça del MNAC i els diferents arguments a favor i en contra de la seva identitat antonina; sobre l'obra vegeu M. ROSA TERÉS I TOMÀS, «Atribuït a Jaume Cascalls. Figura de rei, transformada en sant Antoni abat», dins *Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, 1992, p.

231-233; FRANCESC FITÉ, «Figura de Rey (?)», dins *Maravillas de la España medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, cat. exp., León, 2001, núm. 69, p. 148-150; una darrera aportació a l'afèr és la de M. R. MANOTE CLIVILLES, «Una raresa iconogràfica? El sentit de la corona del Sant Antoni Abat», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 7, 2003, p. 153-154.



17. Jaume Cascalls. Cap d'un apòstol de la Pentacosta del retaule de Cornellà de Conflent.



18. Cap d'un apòstol de la Dormició del retaule de Gerb. MNAC, Barcelona.



19. Cap del sant Pau de l'Assumpció del retaule de Gerb. MNAC, Barcelona.



20. Jaume Cascalls. Cap del sant Pau de la Pentacosta del retaule de Cornellà de Conflent.

el cofat, atès que a Gerb no es repeteix la singular i problemàtica corona de la figura de Cascalls; però el cap d'aquesta aporta nombrosos detalls que l'altra versiona: l'alt front solcat d'arregues ondulants, ben encaixades entre les àmplies corbes de les celles; els ulls ametllats, el nas recte i la boca menuda de llavis ben dibuixats; l'arranjament de la barba, tant en l'acabament en dues puntes com en la forma d'arrencar des de les galtes... Les correspondències són prou precises com per no haver d'insistir en detallar-les. Pel que fa als draps, és cert que els doblecs del mantell a l'entorn del coll, talment com si formessin una caputxa, s'han de rastrejar en el corpus de Robió⁷⁷, però no així els grans plecs acampanats de la cintura que, amb les excavacions arrodonides damunt seu —visibles també a les mànigues o als caient prop dels peus—, pertanyen de forma inequívoca a un característic repertori cascallià (figs. 27-28). El tret falta, és cert, en la imatge de la Figuera, però és ben visible no només a Cornellà sinó també al sant Carlemany de Girona i al retaule de santa Úrsula, de tal manera que es pot emprar com un tret significatiu, àdhuc quan apareix en els imitadors o els deixebles del mestre, com passa amb Jordi de Déu i, presumiblement, amb el Solivella actiu a Gerb⁷⁸. Les obres citades, fonamentals en l'estret corpus de Cascalls, podrien aportar més indicadors significatius que, però, ens estalviarem ara d'assenyalar.

La Mare de Déu de Gerb, de posat ferreny i complexió robusta, no resulta gaire atractiva. Tot i així, crida la nostra atenció per certes característiques que l'allunyen dels clixés lleidatans més

repetits. D'una banda el caient de la seva túnica, d'una verticalitat que la vora del mantell subratlla i que es fonamenta en l'absència de cintura, mancada de cinyell i de rebrecs. El model és força rar, però el podem indicar tant en una Maredeu que varem aproximar a Cascalls i que és a la Pierpont Morgan Library novaïorquesa⁷⁹, com també en la Maredeu de la façana de la capella del Peu del Romeu de Lleida, que pel seu aspecte sembla anterior a la fundació de l'edifici l'any 1400⁸⁰ i propera, en canvi, als referents cascallians de la de Nova York i fins i tot de la titular del retaule de Cornellà.

Els dos paràmetres constants són, doncs, Cascalls i Lleida; però, com hem vist, no la Lleida més repetitiva i característica dels obradors encapçalats per Robió i pel Mestre d'Albesa. Se'n diferencia també en detalls com, per exemple, la corona de la Verge de Gerb, que no incorpora la característica diadema perimetral de pinyes reiterada en nombroses representacions femenines lleidatanes. La seva corona, amb florons grans i palmejats, recorda molt millor la de santa Úrsula, un model que ja hem emprat i que ara podem invocar per altres motius menys accessoris. I és que no només podem posar en paral·lel la corona, sinó també el retall de cabell que li fa de coixí i, més avall, l'ampli front limitat pel gran arc de les celles. També el nas i la boca es podrien comparar amb la figura ursulina, així com, sobretot, el mentó contundent i el coll llarg i prim, que permeten comprovar la pertinència d'un model minuciosament imitat en nombrosos detalls que, un cop acoblats, construeixen un conjunt d'un d'aspecte ben distint (figs. 29-31).

⁷⁷ Vegeu A. DURAN I SANPERE, *Els retaules...*, figs. 50, 52 i 53.

⁷⁸ És cert que aquests plecs acampanats apareixen també a la cintura del sant Andreu de Castelló de Farfanya, avui al Museu Marès de Barcelona; però això no ha de servir per reconduir el tret a l'òrbita de Robió, en la qual no figura pràcticament mai, ans, al contrari, per remarcar els indicis cascallians que palesa aquest interessant però malaguanyat

retaule, simptomàtic d'un vincle Cascalls-Robió pendent d'estudi.

⁷⁹ R. ALCOY i P. BESERAN, «La fortuna de Jaume Cascalls...», p. 102-103, fig. 9.

⁸⁰ Sobre la Capella del Peu del Romeu i la làpida relativa a la seva fundació el 1400 vegeu Montserrat MACIÀ, «Làpida commemorativa», dins *Pulchra...*, cat. 366, p. 184-185; un esment de la imatge és a B. I. GILMAN, *Catalogue...*, p. 39.



21. Jaume Cascalls. Rei Melchior de l'Epifania del retaule de Cornellà de Conflent.



22. Jaume Cascalls i taller. Missatger davant el rei d'Anglaterra del retaule de santa Úrsula. Església de Sant Llorenç, Lleida.



23. Sant Antoni maltractat pels diables, del retaule de Gerb. MNAC, Barcelona.

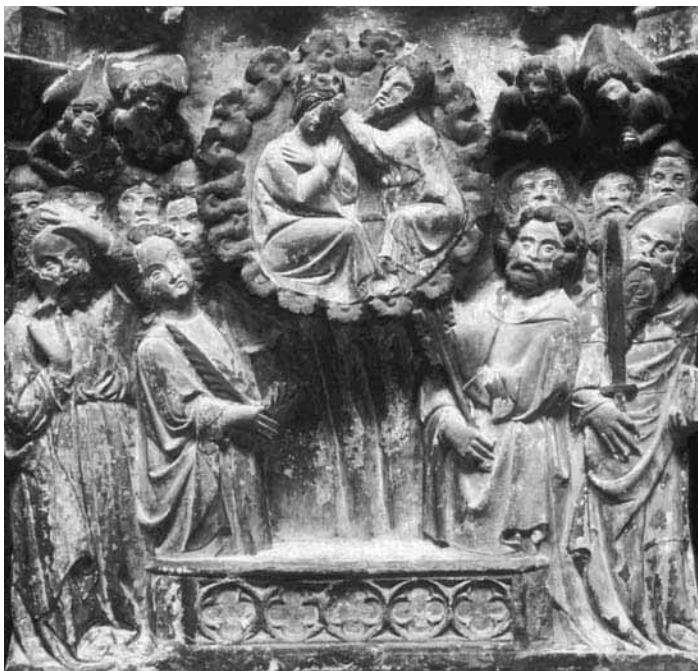
Un corpus per a Solivella escultor

L'evidència d'aquest mecanisme creatiu —que no és tant el sincretisme respecte d'un cert nombre de models externs com l'adhesió al repertori específic d'un obrador precís assumit com a propi— explica en part el relatiu aïllament historiogràfic en què ha romàs el retaule de Gerb. És l'obra d'un artista aplicat però netament mancat del geni que caracteritza al seu mestre, un Cascalls que coneixem millor per la seva obra de joventut que per la producció de la seva maduresa, aquella que va tenir Lleida per escenari privilegiat i en la qual degué nodrir-se aquest deixeble que amb ningú s'identifica millor que amb Guillem Solivella.

Un inconvenient per a aquesta identificació podria assenyalar-se en la raresa i l'aïllament del retaule de Gerb enfront d'un panorama formalment distint, contradictori amb la relativa preeminència que Solivella degué tenir sobre els seus contemporanis

des del càrrec de mestre de l'obra de la Seu que ja li coneixem. Però creiem que aquest inconvenient es pot salvar des de dues línies argumentals. D'una banda, l'evident triomf que en el mercat local d'escultures obtingueren, primer el taller de Robió i, després, l'activitat dels seus seguidors —amb el Mestre d'Albesa al capdavant— hauria pogut arraconar l'hereu de Cascalls al seu feu catedralici, en el qual, a més, s'hauria vist obligat a dedicar bona part del seu temps a tasques d'arquitectura i de supervisió. D'altra banda, i en contra del que es podria pensar, existeix la possibilitat d'identificar a partir del retaule de Gerb un grup d'obres afins, certament limitat però força significatiu, amb el qual establir un corpus estilístic per al seu autor.

Si el retaule de Gerb era el motiu pel qual Solivella era a la població el 1383, el fet que aquell abril se'n reclamés la tornada a Lleida acompanyat del pintor Pere Arcanyà permet fer algunes deduccions. D'entrada, la presència del pintor indicaria



24. Assumpció i Coronació de la Verge, del retaule de Gerb. MNAC, Barcelona.



25. Assumpció i Coronació de la Verge, del retaule de Castelló de Farfanya.

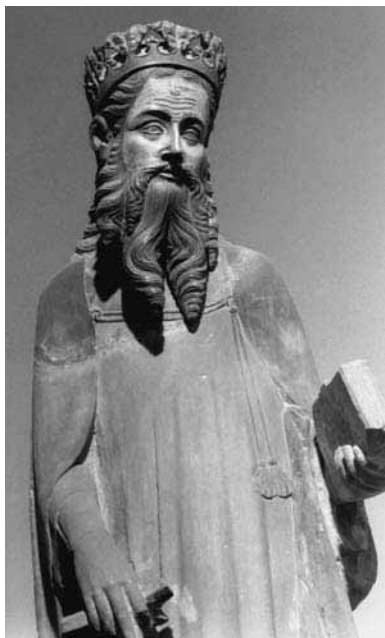
que l'execució del retaule es trobava en la fase d'acabat final, en la que Arcanyà seria el responsable del ric complement pictòric que el conjunt ha conservat en bona part i que, en certa manera, podria ser emprat com un argument provatori més. En conseqüència, podem admetre que aleshores el retaule era ja instal·lat al seu lloc de destí i que la tasca escultòrica, duta a terme sens dubte a l'obra-dor de Lleida, era enllestida del tot. El 1383 ja feia cinc anys que Solivella era mestre de l'obra, i gairebé onze de la seva aparició documental al costat de Cascalls. Tot i que en faltaven més de vint per a la seva mort, aleshores Solivella no era a l'inici de la seva carrera sinó en la seva plenitud, deixant un

ampli marge tant per a una etapa prèvia de joventut com per a una fase posterior de desenvolupament i, si cal, de declivi.

En la primera ens sembla oportú ubicar una peça tan coneguda com incòmoda, vistes les dificultats que de sempre ha comportat la seva classificació. Ens referim a la Verge dels Fillols, i els seu esment en aquest context no hauria de sorprendre si es recorda que la seva relació estilística amb el retaule de Gerb ja fou indicada tant per A. Duran —en un passatge sistemàticament negligit, en el qual observava «llur estreta familiaritat» i en conclouia «una mateixa paternitat»⁸¹—

⁸¹ Es tracta, de fet, de dos passatges paral·lels en dues publicacions contemporànies, l'article específic sobre Gerb (A. DURAN I SANPERE, «El retaule de Gerp...», p. 72) i l'estudi general sobre retaules de pedra del 1932 (A. DURAN I SANPERE, *Els retaules...*, p. 98). L'aguda observació de Duran fou,

però, la causa probable d'un equívoc més greu, ja que, en creure que la Verge dels Fillols era la titular del retaule major, en deduïa l'autoria per part de Robió i això li permetia aproximar el mateix nom al retaule de Gerb, cosa que va impedir-li arribar a la deducció més versemblant, la d'atribuir



26. Jaume Cascalls. Detall del Pseudo-sant Antoni de la Floresta. MNAC, Barcelona.



27. Detall del sant Antoni del retaule de Gerb. MNAC, Barcelona.



28. Jaume Cascalls. Rei Gaspar de l'Epifania del retaule de Cornellà de Conflent.

com per B. I. Gilman⁸². Les correspondències entre les dues obres conflueixen en el vincle comú respecte de la repetida santa Úrsula⁸³. La Mare de Déu dels Fillols, més encara que la de Gerb, ho evidencia amb l'extens oval del rostre, fràgilment sostingut per un coll estret i llarguíssim solcat d'incisions; amb l'ampli mentó de barbeta rodona, les altes celles arquejades, el front altíssim i el seu emmarcament amb els cabells partits i la corona de fulles d'api. Els ulls afuats, el nas carnós i la boca menuda també s'adiuen als models proposats, en una comparació en la qual la figura maria-

na accentua l'abstracció i la duresa lineal, congelant les arestes i tibant els volums (fig. 30-31). L'exercici podria interpretar-se com una caricatura o una paràfrasi de l'art del darrer Cascalls, aquell que nosaltres coneixem pitjor i del qual ens hem de fer càrrec a través del conjunt ursulí, fet sens dubte amb àmplia participació d'un taller que Solivella va conèixer i en el que probablement va participar.

Són també altres les dades de la Verge de Fillols a tenir en compte. Hem de recordar el singular rostre

a Robió tot el que ell anomenava aleshores el «grup del retaule de sant Pere». Malgrat que poc després Duran i Sanpere arribaria a aquesta conclusió (i els seus materials de treball dipositats a l'Arxiu Comarcal de Cervera demostren que va intuir-la des de ben aviat), això succeiria quan ja no tenia com a prioritat la recerca a l'entorn de l'escultura gòtica, fins al punt de deixar en mans d'Ainaud la redacció del manual que

signarien plegats (A. DURAN, J. AINAUD, *Escultura gòtica...*, p. 225). Gilman, en canvi, ja el 1932 va saber associar amb el nom de Robió una part important del currículum que ara li reconeixem (B. I. GILMAN, *Catalogue...*, p. XLV i 65-66).

⁸² B. I. GILMAN, *Catalogue...*, p. 67-68.

⁸³ Ja remarcàvem la relació entre la santa Úrsula lleidatana i la Verge dels Fillols a P. BESERAN, 1996, p. 322-323.



29. Detall de la Mare de Déu del retaule de Gerb. MNAC, Barcelona.



30. Mare de Déu dels Fillols. Detall. Església de Sant Llorenç, Lleida.



31. Taller de Cascalls. Santa Úrsula del retaule de santa Úrsula. Església de Sant Llorenç, Lleida.

xinesc de trets concentrats i estrany rictus somrient del Nen, que ja Duran va comparar amb l'Infant de Gerb, i que a nosaltres ens recorda encara més alguns petits caps de les escenes, com els del sant Joan de l'Assumpció o el sant Antoni dins les flames (figs. 32-34). També resulta pertinent esmentar les bosses de la roba a l'alta cintura infantil, o alguns plecs característics en forma de llàgrima, com el que al capdamunt de la cuixa esquerra arrenca d'un séc arquejat, talment com en les ja citades figures agenollades (fig. 35). És cert que l'autor de la imatge catedralícia coneix les maneres de Robió, com ho mostren els seus genolls alts i els plecs durs i rectes que en cauen, similars als de la Maria de la Pentecosta del retaule major. Però aquest aspecte i

algun altre detall no són suficients per restringir les fonts de l'obra en l'obrador robionià. Duran i Sanpere va fer-ho atret per la possibilitat de descobrir en ella la titular del retaule major que Robió dirigia, i altres s'han mantingut en la mateixa línia per tal de magnificar a la Lleida dels anys seixanta en endavant un protagonisme absolut i sense fissures d'aquest escultor i del seu taller. Però l'observació de les seves especificitats ens descobreixen un mestre original i receptiu, deutor d'un taller distint, per bé que assabentat del que passa al seu entorn.

No és ara el moment de refer el complex estat de la qüestió de la Verge dels Fillols ni d'entrar en l'espínós debat sobre la seva procedència original⁸⁴. Però,

⁸⁴ A més de l'aportació de Duran (A. DURAN I SANPERE, *Els retaules...*, p. 71-73) cal citar Federico LARA PEINADO, «Historia y visicitudes de la «Mare de Déu dels Fillols» de la

Seo Antigua de Lérida», *Ilerda*, XL, 1979, p. 193-200, i, especialment, les periòdiques aproximacions de Francesc Fitè (vegeu les seves fitxes als catàlegs *Thesaurus/estudis. L'art*



32. Cap de sant Joan de la de l'Assumpció del retaule de Gerb. MNAC, Barcelona.



33. Cap del Nen de la Mare de Déu dels Fillols. Detall. Església de Sant Llorenç, Lleida.



34. Cap del Nen de la Mare de Déu del retaule de Gerb. Detall. MNAC, Barcelona.

pel que fa a l'autoria, el nom de Solivella resulta idoni en qualsevol de les coordenades en joc, excepte si se la considera, com feia Duran, la imatge del retaule major des dels temps de la seva conclusió cap el 1362, un moment on resulta incomprensible la seva escassa adhesió als estàndards estilístics de mestre Robió i on, avui, ningú sembla voler ubicar-la. Si realment fou feta per a la Porta dels Fillols, d'on deriva el nom amb què la coneixem, haurem de recordar que Solivella fou qui va dirigir de 1384 a 1387 la construcció del pòrtic gòtic, etapa a la qual hauria de correspondre la incorporació de la imatge sobre el portal. Si, contràriament, preferim la teoria de la seva arribada a aquest indret en un moment

incert però posterior al de la seva execució en un alabastre ben impropï per a exteriors, resulta aleshores pertinent recordar els comentaris sobre el seu paral·lelisme tipològic i compositiu amb una escultura més antiga, aquella coneguda com a Santa Maria l'Antiga⁸⁵. La teoria que aquesta imatge de fusta preexistent fos incorporada al retaule que feia Robió com a figura devocional explicaria la inexistència d'una gran Marededéu clarament robioniana entre els vestigis més sagrats traslladats des de la Seu arran de la seva desafectació al segle XVIII⁸⁶. La dels Fillols, en canvi podria ser la que suplantà la de fusta quan, quinze o vint anys després de la conclusió del retaule, els canonges decidiren substituir

dels bisbats a Catalunya, Barcelona, 1986, p. 189-190; *Millenium. Història i Art de l'Església Catalana*, Barcelona, 1989, p. 270-271; *Pulchra...*, p. 139; *Seu Vella. L'esplendor...*, p. 330-331), que ens permeten resseguir els passos que ens menen fins l'actual estat de la qüestió, deutor de les deduccions de F. ESPAÑOL, *El escultor...*, p. 31-37. En tot cas, tocant a la valoració estilística, uns i altres no s'han mogut

de la genèrica classificació dins el «taller de Bartomeu de Robió» que ja plantejava Duran.

⁸⁵ F. ESPAÑOL, *El escultor...*, p. 34.

⁸⁶ No és gaire clar que Fité sostingui aquesta teoria quan afirma que la imatge de fusta «presidí primitivament l'altar major de la Seu» (F. FITÉ, «Mare de Déu...», (2003), p. 330), però no ens sembla pas una idea descabellada.

la vella imatge titular per una que, tot i recordar-la, resultés més moderna i feta en el mateix alabastre que la resta del conjunt. A la fi dels anys setanta o inici dels vuitanta, quan Robió ja és mort i Cascalls ho és també, o bé delega ja en el seu eficaç gendre, Solivella resulta altre cop el candidat històricament idoni per a fer-se responsable d'aquesta empresa amb una obra que, agradi o no, resulta original i arriscada, escaient per a restituir l'aspecte del seu art en una joventut ja madura.

Caldrà detallar en un altre moment aquesta darrera hipòtesi sobre l'origen de la Verge dels Fillols, no exempta de dificultats que ara obviem. Ella no és, però, l'única peça per a enriquir un hipotètic corpus d'aquest Mestre de Gerb que volem identificar amb Solivella. El retaule de Gerb ens ha obligat ja a esmentar, per motius iconogràfics, el molt més gran de Santa Maria de Castelló de Farfanya, una obra complexa i molt interessant tant des del punt de vista temàtic com des del compositiu i estilístic (figs. 11 i 25). No podem pas abordar-ne un estudi aprofundit, però sí ens cal assenyalar que —deixant de banda el tabernacle, dependent de Robió, i la problemàtica i malmesa Marededéu central— la factura de les escenes s'adiu amb l'estil lineal, elegant i epidèrmic que proposem per a Solivella, amb importants correspondències formals i figuratives amb Gerb, i amb alguns significatius deutes respecte de Cascalls⁸⁷.

Partint un cop més de Gerb, caldrà recordar les quatre imatges funeràries que Duran i Sanpere va

publicar com a procedents del mateix temple i que foren ràpidament engolides pel mercat d'antiguitats⁸⁸. Aquests jacents, dos homes i dues dones, podrien haver estat, segons Duran, destinats als comitents del retaule, i la seva factura seria contemporània a aquell i adscribible a la mateixa autoria, cosa que, malgrat la migradesa dels documents gràfics amb què comptem, sembla acceptable a la llum dels trets facials, de l'escàs realisme anatòmic i d'algunes característiques dels ple-gats⁸⁹. Existeixen, a més, algunes figures d'entitat menor que, a partir de certes característiques formals, es poden fer dependre d'aquest mateix estil, encara que sigui en la seva vessant més volcada cap al taller, la rutina o l'ocàs del mestre. Pensem en especial en una santa Úrsula del MNAC, comprada juntament amb el retaule de Gerb i amb una mateixa indicació d'origen de credibilitat problemàtica. Tot i així, el seu cànon curt coincideix amb el dels titulars del retaule, mentre que el coll llarg, els elements facials i l'exagerat medalló sobre el pit remeten directament a la Mare de Déu dels Fillols⁹⁰. Un moment més contingut del mateix estil podria correspondre a un sant Llorenç del mateix museu, amb reparacions que, especialment en afectar el rostre, amb tot el nas refet, n'alteren l'apreciació i en dificulten el judici⁹¹.

Més significativa i útil resulta la constatació de la continuïtat d'aquest estil en un altre conjunt que ens retorna a la Seu lleidatana, atès que un cop més allí la responsabilitat de Solivella és un fet atestat

⁸⁷ Si, com hem vist, Duran ja s'havia adonat de l'estreta relació iconogràfica del retaule de Gerb amb el de Castelló de Farfanya, el seu vincle estilístic fou en canvi assenyalat per B. I. GILMAN, *Catalogue...*, p. 67-68, incorporant la Verge dels Fillols al mateix grup i, curiosament, considerant un esqueix d'aquest els apòstols de la catedral de Tarragona que el 1375 havia contractat Cascalls. De la influència d'aquest mestre sobre el conjunt de Castelló de Farfanya ens n'hauríem d'ocupar en una altra ocasió.

⁸⁸ A. DURAN I SANPERE, «El retaule de Gerb...», p. 69-70.

⁸⁹ Una de les quatre, la que és a la dreta de les fotografies reproduïdes per Duran, apartanyent a un home amb barba de dues puntes i llarga botonadura sobre el pit, aparenta una qualitat major que les restants, amb formes més equilibrades i serenes; l'Arxiu Mas en conserva una bona

fotografia més recent (clixé R/E-211), sense classificar i sense indicació d'origen, que tant podria correspondre a la figura de Gerb un cop «restaurada» com a una còpia «millo-rada» de l'original gòtic, atès l'inconcebible estil naturalista de les mans del jacent.

⁹⁰ Vegeu la santa Úrsula del MNAC al catàleg *L'època de les catedrals. Romànic/Gòtic*, Tresors del Museu d'Art de Catalunya, Museu d'Història de la Ciutat, Ajuntament de Girona, Girona, 1988, p. 168, núm. 123.

⁹¹ Estudiar en detall totes aquestes obres allargaria excessivament aquest estudi. Indiquem només que el sant Llorenç ha estat atribuït a Pere Aguilar per Francesca ESPAÑOL, «Pere Aguilar. Mare de Déu de Montalegre», dins *La Seu Vella de Lleida. La catedral, els promotors...*, p. 156.



35. Mare de Déu dels Fillols. Detall. Església de Sant Llorenç, Lleida.



36. Mare de Déu de la clau de volta principal de la capella de Requesens. Seu Vella, Lleida.

documentalment. Ens referim, és clar, a la capella de Requesens, aquella en la qual el mestre de l'obra va començar a treballar el 1391. La restauració de la capella, en curs mentre redactem aquest treball, ha de millorar el nostre coneixement de l'escultura distribuïda pels seus murs i la seva volta, en un disseny original i bigarrat que multiplica els possibles

emplaçaments dels elements figuratius. A la vista del que sabem i del que deixa endevinar un repertori de figures molt malmeses, sembla que no hi ha una absoluta homogeneïtat estilística entre totes les parts, amb alguns elements d'aspecte més aviat sumari. Som lluny de poder o voler fer ara una anàlisi exhaustiva del conjunt, però sí ens interessa

remarcar-ne un parell de fragments. El més important i millor conservat és la clau de volta principal, en què la Verge hi apareix asseguda amb el Nen dret a la falda, el bisbe comitent agenollat al seu davant i dos àngels rere seu. No resulta, d'entrada ni còmoda ni automàtica la comparació d'aquest relleu amb les obres comentades, però obviant les diferències evidents podem remarcar en la figura sedent els genolls monumentals, amb un plec recte en diagonal que baixa fins a terra, arran d'un peu girat i calçat amb tapí punxegut, trets tots ells ben propers als de la Verge dels Fillols (figs. 35-36). Coincideixen també amb ella la barbeta prominent i certs plecs arrodonits, com el de la màniga d'un braç que s'alça per mostrar una magrana, el mateix atribut que duia el Nen a Gerb i que no és ara moment de comentar des de la seva vessant simbòlica. La cara rodona i plena d'aquest Infant de Gerb, i també la de la seva mare, així com les ondes del seu pentinat potser es podrien arribar a comparar amb detalls equiparables de la clau de volta. En aquesta, el rostre del bisbe s'hauria de posar de costat d'alguns dels menuts caps d'apòstol del retaule, sigui en les escenes o a la predel·la, i els seus àngels en vol, sense cames i amb les mans unides, resulten sorprenentment propers als que envolten la Coronació del conjunt de Gerb. En qualsevol cas, la relació d'aquesta escultura catedralícia amb els hereus de Robió encapçalats pel Mestre d'Albesa, insinuada algun cop⁹², ens sembla molt menys convincent que la hipòtesi de la seva execució dins l'obra del Mestre de Gerb⁹³.

La invocació del seu estil resulta molt més nítida en algun altre fragment de la capella, i molt en

particular en una de figures que, juntament amb els escuts del bisbe, es distribueixen per damunt dels nervis de les voltes. Es tracta d'una de les poques que han conservat el cap, cosa que permet apreciar millor la seva configuració i el seu estil i, així, descobrir-la com a parenta directa del sant Antoni del retaule de Gerb (figs. 38-39). La seva sintonia és evident en nombrosos detalls, tant en el tractament de la indumentària —plecs a la cintura, caients de l'hàbit, mantell amb caputxa—, com en les característiques del cap, amb la barba de dues puntes i uns cabells amb grans ondes que al retaule es troben en altres figures —com ara un dels profetes de la predel·la (fig. 37) i alguns apòstols de la Dormició—, ja que allí el sant titular es cobreix el cap amb un bonet⁹⁴. Però encara més significatiu és el paral·lelisme en l'actitud i en la modulació del conjunt, amb una cintura alta i un tors curt i ample col·locat sobre unes extremitats anatòmicament inversemblants. Però el que en la figura major pren un aspecte que cal admetre com a defectuós, en l'escultura més petita, de format més controlable i probable autoria exclusiva del mestre, se'ns mostra com a voluntat d'estil, com una admirable bellesa deforme o una deformitat bella —*quaedam deformis formositas, ac formosa deformitas*—, per emprar les conegudes paraules de sant Bernat. El mateix creador de l'alambinada Verge dels Fillols, amb una anatomia impossible i amb un Nen inquiet d'extremitats en dansa, ens proposa aquí una petita mostra d'aquesta estètica singular, que apunta cap a les extravagàncies del gòtic internacional, però sense cap interès especial per la vessant realista que caracteritzarà també l'art del 1400.

⁹² F. ESPAÑOL, «La catedral...», p. 190-191.

⁹³ On es pot apreciar un nombre més elevat de detalls escultòrics de la capella de Requesens és en les fotografies de Manel REY CASCALES, *La Seu de Lleida*, amb textos de Montserrat Macià i Núria Piqué, Lleida, 2004, p. 168-173; la p. 171 mostra algunes de les figures que millor s'han conservat, i entre elles destaquem un sant Vicenç imberbe, amb un cap que fàcilment es podria comparar amb el del sant Antoni dins les flames d'una de les escenes del retaule de Gerp.

⁹⁴ Tot i aquesta diferència, el paral·lelisme és tan acusat en el conjunt i en els detalls que gosaríem identificar també la figureta amb sant Antoni; també ella sosté dret un llibre amb la mà esquerra, i amb l'altra aferra una gran flor de lliri que potser podria ser l'extrem d'un bordó com el del sant Antoni del retaule, també florit tot i mantenir-se més ajustat a la forma pròpia de la tau característica. En tot cas, un floró similar en mans d'un personatge de la predel·la del retaule de la Verge de Castelló de Farfanya que, pel seu emplaçament, hauria de ser un apòstol, ens obliga a ser cauts en les nostres conclusions sobre aquest extrem.



37. Profeta de la predella del retaule de Gerb. Detall. MNAC, Barcelona.

38. Figura sobre els nervis de la volta de la capella de Requesens. Seu Vella, Lleida.

39. Sant Antoni del retaule de Gerb. MNAC, Barcelona (detall de la figura 1).



Un cop percebuda aquesta opció estètica a través d'un grup d'obres d'encert desigual i atractiu opinable, ens costarà menys entendre com devien ser les cinc estàtues que Solivella va fer el 1390-91 per al Portal del claustre. I comprendrem més fàcilment perquè poques dècades després, quan la transcripció pesadament realista del visible ha triomfat de ple sobre la fantasia i la frivolitat, el seu aspecte resultava insuportable, malgrat haver estat fetes pel mestre major, que no devia ser un inepte, i haver estat pagades pels canonges, que no podien ser uns cecs incompetents. A darreries del segle XIV la proposta de Solivella els degué semblar innovadora i, potser, atractiva. Segurament resultava també a *la page*.

En uns temps, els del Cisma, en què els clergues catalans transitaren sovint fins a Avinyó tot travessant el Llenguadoc, potser no sigui desencaminat del tot assenyalar el parentiu d'aquest art lleidatà amb certes propostes plàstiques d'impacte visibles en aquests territoris. Penso en la gran *Marededéu* de Betlem de la catedral de Narbona i en l'art del seu entorn⁹⁵. Malgrat el realisme monumental de la figura narbonesa, deutora d'una tradició pròpia que arrela en el Mestre de Rieux, també en ella hi ha els indicis d'una elegància exòtica i un punt superficial, amant dels excessos i els ornaments excessius. No pot ser del seu fermall enorme d'on provingui la joia desmesurada que orna el pit de la Verge dels Fillols? ¿I en el rebrecs del mantell que

cau del genoll d'aquesta no hi alguna cosa de les catarates de roba que adornen la narbonesa, amb un rostre serè que tendeix a la màscara?

Darrerament s'ha volgut ampliar el corpus del Mestre de la Verge de Narbona atribuint-li també la incompleta tomba de l'arquebisbe de Narbona Pierre de la Jugie, a la mateixa catedral, i una Marededéu sedent de col·lecció privada⁹⁶. A desgrat de la discutible autoria comuna, totes tres obres resulten interessants en relació als afers lleidatans que ens ocupen. Ja hem al·ludit a la peça fonamental, i pel que fa a la que recentment s'ha donat a conèixer, els seus trets accentuats així com les seves desproporcions anatòmiques i el seu posat dinàmic i tens la distingeixen de la Marededéu de Betlem al mateix temps que l'aproximen a la dels Fillols. Respecte a la tomba, i sense negar l'atractiu i l'interès de les menudes figures eclesiàstiques que en recobreixen les cares —jacent i imatges majors han desaparegut— ens interessem ara per la traceria arquitectònica que orna els gablets dels arcs que les allotgen i dels més grans que defineixen el dossier del conjunt funerari. I és que el paral·lelisme d'aquests dissenys amb els que enriqueixen l'escola retaulística lleidatana és tan evident que els vestigis llenguadocians no haurien

de ser passats per alt a l'hora de cercar les fonts properes d'un dels elements més característics de l'aportació de Robió a l'escultura catalana, sobretot quan remarcuem que Itàlia no pot haver estat en cap cas l'origen d'aquesta mena d'ornamentació⁹⁷.

Així, doncs, en l'estudi de l'escultura dels obradors lleidatans del darrer terç del segle XIV haurem de tenir en compte el paper del Llenguadoc, a més del d'Itàlia, de la mateixa manera que caldrà replantejar el protagonisme de Cascalls, a més del de Robió. Caldrà també revisar a fons la figura d'aquest Solivella que hem proposat reconstruir a partir del Mestre de Gerb, l'obra del qual, sigui quin sigui el seu nom, demostra merèixer més atenció de la rebuda, igual com passa amb el seu contemporani Mestre d'Albesa. Si és certa, la nostra hipòtesi deixa pendent la identificació i, sobretot, l'estudi d'aquest altre anònim, destriant-lo d'un mar enorme de produccions desiguals i acarant-lo a un repertori molt menor de dades documentals. Però aquesta és, com tantes, una tasca que caldrà deixar per a una altra ocasió⁹⁸.

Pere Beseran i Ramon
Universitat de Barcelona

⁹⁵ Vid. Michèle PRADALIER-SCHLUMBERGER, *Toulouse et le Languedoc: la sculpture gothique (XIIIe-XIVe siècles)*, Toulouse, 1998, p. 306-307, i p. 309-320 en relació a la tomba de Pierre de la Jugie que esmentarem més endavant.

⁹⁶ Giovanni ROMANO, «Maestro de la Virgen de Narbona. Virgen con el Niño entronizada, c. 1370», dins *El Renacimiento Mediterraneo*, cat. exp., Madrid-València, 2001, p. 236-239.

⁹⁷ Feiem ja aquesta observació a P. BESERAN, 1996, p. 348.

⁹⁸ Tot i així, gosarem ja des d'ara apuntar una idea per a treballar en la identificació del Mestre d'Albesa dirigint la nostra atenció cap a Pere Aguilar, un escultor que el 1360-64 apareix treballant amb Cascalls a la Porta dels

Apòstols però també, i sobretot, col·laborant amb Robió en l'obra del retaule com a assistent principal. Aguilar és encara al costat de Robió en la restauració del sepulcre d'Alfons el Benigne (1368) i, ja sol, s'encarrega de concloure la tomba doble dels Queralt a Santa Coloma de Queralt (1370-71), una especialització funerària que deu tenir també alguna cosa a veure amb algunes parts del sepulcre dels Ardèvol de Tàrraga. Els elements que li corresponen en aquest i, sobretot, al dels Queralt, podrien ser el punt de partida d'un factible acarament amb, si més no, la part menys adotzenada del grup d'Albesa, en el qual, evidentment, hi ha la implicació d'un obrador molt ampli.

RESUMEN

A pesar de ser bien conocido como maestro de la obra de catedral de Lérida durante el último cuarto del siglo XIV, el arquitecto y escultor Guillem Solivella no goza de una imagen artística bien definida. Sumando antiguas observaciones formales a recientes aportaciones documentales, se plantea y se defiende en este trabajo que el estilo del Solivella escultor se puede encontrar en el del retablo de Gerb y en otras obras leridanas plásticamente afines. En esta hipótesis se tiene muy en cuenta el arte de Jaume Cascalls, dado que fué suegro de Solivella, su antecesor en el cargo leridano y, muy probablemente, su maestro y mentor.

Paraules clau: Escultura gòtica, Guillem Solivella, Jaume Cascalls, Lleida, Gerb

ABSTRACT

Despite being well-known for his work as the master builder of the cathedral in Lleida during the last quarter of the 14th century, the architect and sculptor Guillem Solivella has no well-defined artistic image. Adding old formal observations to recent documentary contributions, this article presents and defends the thesis that the style of the sculptor Solivella can be found in the altarpiece of Gerb and in other plastically-related works from Lleida. This hypothesis specifically takes into account the art of Jaume Cascalls, Solivella's father-in-law, and his predecessor at the post in Lleida, who was probably also his teacher and mentor.

Keywords: Gothic sculpture, Guillem Solivella, Jaume Cascalls, Lleida, Gerb