

CASCALLS I LES ESCOLES DE LA ITÀLIA MERIDIONAL A CATALUNYA: L'ESCUPTURA DEL TRESCENTS

Establir un marc d'oposicions en el qual contrastar els trets característics de l'escultura gòtica dels àmbits francès i italià, no semblarà fora de lloc si el que pretenem és discernir sobre les coordenades en què es mouen certes obres de producció catalana. En particular, quan es tracta de sospensar les oscil·lacions que revesteix la influència d'un i altre àmbit.

Parlar de la *rinascita* gòtica italiana, desvetllada amb plenitud a la segona meitat del segle XIII i desenvolupada pràcticament al llarg de tot el segle XIV, reclama les analogies amb el món de l'escultura gòtica francesa que, vigent des de finals del 1100, es manifesta obertament durant el segle següent. Tot i aquesta comparació no cal establir lligams de dependència que subordinin les respectives dinàmiques a un esquema unilateral, sinó que més aviat la nostra intenció és insinuar la distància que separa els trajectes més o menys equiparables en l'escultura de les escoles italiana i francesa. Alhora les seves relacions involucren els mecanismes d'un "renaixement" pictòric, interessat en la integració il·lusionista dels volums en l'espai.¹

L'esmentat esquema, en definitiva, ens serveix per mostrar que en les obres del 1300 l'escultura d'Itàlia i la de França obeeixen a paràmetres distints els quals, encara que pertanyen a un món estilístic d'intenció comuna, es resolen en formes i determinacions força diverses a vegades.

L'escultura catalana del segle XIV acusa influències de les dues zones, essent les franceses les que amb més freqüència han estat subratllades, sobretot pel que fa al segon Trescents.² Quan a les italianes

1. Cf. Cesare GNUDI, "Su gli inizi di Giotto e i suoi rapporti col mondo", dins *Giotto e il suo tempo*, Atti del congresso internazionale per la celebrazione del VII centenario della nascita di Giotto, Assisi -Padova Firenze, 1967, Roma, 1971, pp. 3-23.

2. Vid. més endavant notes 22 i 26 al voltant d'algunes opinions que tendeixen a

cal fer notar que no s'ha establert un discurs paral·lel al de la pintura que, com sabem, es caracteritza per l'hegemonia de les fonts italianes que dominen durant tot el segle XIV.³ Si bé coneixem estudis puntuals sobre peces especialment notables en la seva qualificació d'ascendència italiana,⁴ aquesta referència italianitzant, en tant que corrent general definible en l'escultura trescentista catalana, es presenta d'una manera molt menys clara i, probablement, polèmica. La nostra intenció seria plantejar-nos en termes globals una de les vies que connecten l'àmbit de realitzacions dels corrents catalans amb les escoles que des d'Itàlia subdivideixen les modalitats de l'escultura en aquesta geografia i en aquest moment.

sobrevalorar els parentius francesos de les obres catalanes que ens ocupen i que vers la segona meitat del segle XIV ens evoquen l'esfera dels italianismes. En un ordre diferent i depenent ara de les penetracions generals del gòtic Internacional, el sistema de relacions amb l'espai europeu reabsorbirà de nou la vessant francesa amb la plenitud que hauria destronat un parèntesi d'influència italiana dominant, aquell que ens situa enfront l'avanguardia del Trescents, una vegada depassades les incitacions dels primers "gòtics". Pel que fa als corrents "francesos" de finals de segle vid. M. Rosa TERÉS i TOMÀS, *La renovació de l'escultura gòtica a Barcelona a l'entorn del 1400*, resum de la tesi doctoral, Barcelona, 1986 i IDEM, *Pere Ça Anglada i la introducció de l'estil internacional a l'escultura catalana*, Barcelona, 1987. En aquest trajecte que va de França a Itàlia i d'Itàlia a França no volem negar però la contemporaneïtat de determinats models, ni la il·lació dels mateixos en alguns ordres per bé que uns i altres assoleixen papers diferents, per voltes en el primer pla d'actualitat, en d'altres ocasions projectant-se en segon terme.

3. En els últims anys l'interès per les integracions dels camps de la pintura i de l'escultura en el Trescents fan preveure l'aportació de noves visions polèmiques que puguin transformar l'estat de la qüestió actual, no només en el marc italià sinó també en el cas de Catalunya. Vid. Rosa ALCOY, *La introducció i derivacions de l'italianisme a la pintura gòtica catalana: 1325-1350*, (Barcelona, 1988). Col·lecció de tesis doctorals micro-fitxades núm. 487. Universitat de Barcelona, 1989.

4. En aquest article no tenim per propòsit detenir-nos en les obres que en la geografia catalana han estat tradicionalment reconegudes per les seves estretes relacions amb l'escena italiana. Per contra, ens mourem amb la intenció de fer evidents noves vies de contacte entre l'escultura favorable a Itàlia, representat si més no en produccions com el sepulcre de Santa Eulàlia de la catedral de Barcelona (vid. Josep BRACONS, "Una revisió al sepulcre de Santa Eulàlia", a *Quaderns d'Arqueologia i Història de la Ciutat*, vol. XVIII, 1980, pp. 119-140, Angela FRANCO MATA, "El sepulcro de santa Eulalia. Su origen italiano", dins *Escultura Gòtica espanyola en el siglo XIV y sus relaciones con la Italia trecentista*, s.l., 1984, pp. 21-28), o la tomba del bisbe Joan d'Aragó de la catedral de Tarragona (Angela FRANCO MATA, "Sepulcro de Don Juan de Aragón en la catedral de Tarragona. Relaciones iconográficas y estilísticas con Italia", dins *Escultura Gòtica...*, pp. 13-20. J. BRACONS, "Imatges de sant Fructuós, sant Lluís de Tolosa, sant Lluís rei de França, santa Elisabet d'Hongria i santa Tecla", dins *Thesaurus. Estudis*, Barcelona, 1986, pp. 178-9).

Des d'aquesta perspectiva vindríem a incidir sobre les "essències" del conjunt de les obres italianes que, alhora, justifiquen els aspectes diferencials que permeten parlar de la seva influència.

Anotarem, d'entrada, l'existència d'un peculiar sistema de relacions entre l'escultura i el seu marc arquitectònic que caracteritza Itàlia enfront dels suggeriments francesos. Els mateixos trets de l'arquitectura italiana fan pensar en una major independència de l'escultura respecte d'ella, encara que hi ha una comunitat d'estil entre un procediment i altre. En funció d'aquests lligams concrets amb l'arquitectura es pot parlar d'unes tipologies específiques que en certa manera són la llei per calcular la dinàmica d'aquesta escultura en el moment de la seva creació dins un món estilístic concret.⁵

Un dels factors que sospesarem és la capacitat de modular les formes en funció d'una voluntat pictòrica que de vegades reverteix en la configuració de l'escultura en termes que els italians defineixen com a *non finito*.⁶ Aquesta voluntat de forma, difosa en el sud italià, és una *maniera* característica en obres tinesques però també és remarcable pel que fa a algunes creacions de Giovanni Pisano i de Goro di Gregorio. En definitiva, s'identificaria amb força precisió amb l'escola senesa, malgrat que les obres que en depenen, com és habitual en parlar de les escoles italianes del Trescents, no quedin marginades dins la seva estricta geografia.⁷

5. Potser no fóra de més recordar els vincles que permeten equiparar l'arquitectura gòtica napolitana amb la del Migdia francès, les equivalències de la qual respecte de la catalana són prou conegudes. Es determina així la radicació de tres centres interrelacionats amb funció de les seves resultants, per més que l'anàlisi d'aquestes no faci aconsellable la definició linial a partir d'un únic marc d'irradiació al qual supeditar la resta. Semblantment els tres territoris mantenen relacions que creuen d'altres nivells en un complex d'intercanvis i d'influències que condiciona el tram històric, tant en el terreny sòcio-polític com en l'econòmic.

6. Vid. Enzo CARLI, *Goro di Gregorio*, Florència, 1946, pp. 33 i ss.; Naoki DAN, "Tino di Camaino: Le colonne tortili di Pisa e di Londra", a *Prospettiva*, n. 20, 1980, pp. 16 - 26, pp. 20 - 22.

7. Pel cas de Giovanni Pisano és evident la seva relació amb l'atmosfera senesa en la formació de la qual deixarà empremta amb la seva intervenció directa en les obres del Duomo de Siena. Creacions significatives d'aquesta tendència les trobem també a Arezzo, en obres com els quadres de la tomba Tarlati de la catedral i la pica baptismal de la Pieve (vid. Annarosa GARZELLI, *Sculture toscane nel Duecento e nel Trecento*, Florència, 1969, figs. 108-9, 118-120 i 188-190). Quant a Tino i Goro, seran objecte d'observacions més detingudes en endavant, ja que reconeixem una possible correspondència amb la

El tema del pictoricisme traslladat al món de l'escultura implica tota una sèrie de sistematitzacions, tècniques i plàstiques, que condicionen els elements de paisatge i arquitectura, així com els efectes de volum de les figures emplaçades en aquests contextos. D'aquí podem deduir l'interès fonamental que deriva dels efectes de la llum en incidir sobre les superfícies esculpides sense oblidar que sovint les superfícies no serien netes sinó que la policromia intervindria afermant la consistència pictòrica a què ens referim. Les resultants a partir de la dinàmica subratllada poden ser, lògicament, múltiples. Ara bé, en els centres italians que fem rellevants és la recerca del *morbido* el que pauta en moltes ocasions el modelat i la saturació dels volums, així com les transicions entre ells. El joc espacial que en deriva també ens suggereix l'existència d'un moviment virtual afegit a la circumscripció de l'objecte en el seu espai. Cal tenir molt presents en aquest sentit els recursos que Tino explota. La línia descrita pels senesos, en termes generals i si les comparances ens duen a tenir en compte el marc francès, potser amb el desig d'emfasitzar les diferències entre els subjectes de comparació, comportaria una major "obertura" en la concepció dels límits dels cossos i de les atmosferes que els envolten. Parem esment en la manca de subjecció a unes normes que estrictament facin previsible i determinin els perfils de les escultures mitjançant juxtaposicions normatives de simetria-assimetria.

Abans d'abordar el terreny de les interrelacions que justifiquen aquest treball, no serà de més desvelar una certa ironia en l'atribució de qualitats precises susceptibles d'emmarcar sistemàticament la geografia d'un estil escultòric en els seus límits formals.⁸ L'operativitat d'aquestes, però, es justifica en l'"impassé" entre el recurs a les abstraccions i el nivell més immediat de les peces concretes, ja que a l'hora d'analitzar les darreres cal utilitzar termes relatius.

Si alguna figura pot oferir una imatge compromesa i a la vegada

producció de Jaume Cascalls, en la qual Giovanni és una determinació que no hem de menystenir. Tanmateix la component francesa de l'obra del català hauria de ser un dels trets explicatius del seu bilingüisme, si més no dins el parament d'una relació que no és aliena a la cort napolitana.

8. És evident que també en el camp de la iconografia caldria intentar remarcar les particularitats que en aquest hipotètic assaig de definició sincrònica hem enumerat. Tanmateix el marc prioritari del nostre discurs no s'ordena en una semblant direcció, per bé que sigui obligat fer-ne ús en determinats casos.

ambigua en l'àmbit de l'escultura catalana és la de Jaume Cascalls,⁹ personalitat que uneix el primer Trescents amb el món posterior a la "fractura" de la Pesta Negra. Idealment i en funció d'això seria versemblant deduir una línia ininterrompuda entre els dos períodes que subdivideixen el segle, però no es poden deixar de banda altres iniciatives que amplifiquen els registres del contacte amb Itàlia, que es podria perfilar ja a partir de la formació i primeres actuacions del Mestre,¹⁰

9. S'ha de tenir en compte que la interpretació de tota l'obra de Cascalls s'organitza al voltant d'un únic conjunt –el retaule de Cornellà del Conflent– que, situat en una primera etapa de l'activitat de l'escultor –que el firma i inscriu la data de realització, normalment interpretada com el 1345– constitueix el fil que lliga les obres que hom assigna a la seva mà. Dins el repertori que la bibliografia li atribueix considerarem peces que li pertanyen el Crist mort de sant Feliu de Girona, imatge que li disputa el Mestre Aloi en funció del document publicat per Pere Freixa (vid. *L'Art Gòtic a Girona*, Girona, 1983, pp. 115 i 131-132 i més recentment Josep BRACONS i Pere FREIXA "Crist jacent d'un sant sepulcre", dins *Thesaurus. Estudis*, Barcelona, 1986, pp. 183-4), i en la valoració de la qual no s'hauria de prescindir dels fragments conservats del grup de sant sepulcre que acompanyaren la imatge del Crist; el sant Carlemany de Girona, acceptada per norma com a obra seva des d'Agustí DURAN i SANPERE, *Els retaules de pedra*, vol. I, Barcelona, 1932, p. 44, així com l'anomenat sant Antoni Abad (figura de rei?) al MAC (vid. IDEM, p. 100; en general Cristina PÉREZ JIMENO, "En torno a Jaume Cascalls: su obra en Girona", a *D'Art*, n. 5, 1979, pp. 65 - 77), i algunes figures de plorant relacionades amb els conjunts funeraris de Poblet (vid. A. DURAN i SANPERE "Les escultures de Poblet", *Bulletí Arqueològic tarraconense*, IV, 1928-34, pp. 356-366, figs. 5-8, també publicat a *Bulletí dels Museus d'Art de Barcelona*, n. 36, IV, 1934, pp. 153-163, fig. 5-8. Cf. endemés les figures de la p. 359 a F. DURAN i CANYAMERES "D'escultura pobletana", a *Bulletí dels Museus d'Art de Barcelona*, n. 67, vol. VI, 1936, pp. 353-361; *Les pleurants dans l'art du Moyen Âge en Europe*, Catàleg, Dijon, 1971, Pls. X-XI, especialment fig. 12, Pedro CARBONELL, "La escultura en Cataluña especialmente la fueraria", *Museum*, vol. VII, n. 4, 1926, pp. 144-145) i al mateix monestir uns fragments de retaule (vid. Emma LIAÑO MARTINEZ, "Jaume Cascalls, escultor en Tarragona y Poblet", a *Reales Sitios*, n. 71, 1982, pp. 65-72) a més d'altres obres a què farem referència directa més endavant. No creiem en canvi que siguin creació directa seva ni els apòstols de la façana de la catedral de Tarragona, per bé que siguin un treball documentat que s'ha considerat de taller, ni el cap de Crist mort procedent del convent de sant Agustí Vell de Barcelona (vid. Joan AINAUD, Josep GUDIOL i Frederic-Pau VERRIÉ, *Catálogo Monumental de España. Ciudad de Barcelona*, Madrid, 1947, I, p. 167, II., fig. 886) i Josep BRACONS i CLAPÉS, "Els grups del Sant Sepulcre a Catalunya. Precisions sobre l'origen d'aquest model iconogràfic", a *Actes del V Congrés Espanyol d'Història de l'Art*, (Barcelona, 1984), (Barcelona, 1987, pp. 137-145, p. 139), fragment que podríem associar més aviat al sepulcre de Ramon Berenguer II de la catedral de Girona, obra de Guillem Morey (vid. M. Mercè COSTA i PARETAS, "Mahalta o Ermessenda? Sobre les sepultures comtals a la Seu de Girona", a *Annals de L'Institut d'Estudis Gironins*, XXV-1, 1980, pp. 269-281).

10. Vid. més endavant not. 22

el qual, en aquest sentit, jugaria un paper en paral·lela al que jugaran Arnau Bassa i Ramon Destorrents, artífexs més o menys amparats en les avantguardes italianes introduïdes per Ferrer Bassa.¹¹ Això encara que faltin moltes claus per definir amb seguretat l'italianisme d'uns i altres. Si l'estada a Itàlia de Ferrer Bassa és una premisa habitualment acceptada i fins i tot exigida com a necessària, no succeeix el mateix quan es fa qüestió de l'escultura.¹² Aleshores es parla més aviat d'una penetració

11. Cascalls, emparentat amb la família dels Bassa, se'ns presenta a més com a col·laborador en el seu taller. D'altra banda, cal recordar que, malgrat que ens és conegut fonamentalment com a escultor, és també un artista documentat com a pintor (vegeu la notícia més antiga –1346– en aquest sentit, a Josep M. MADURELL i MARIMON, "El pintor Lluís Borrassà, su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. III, 1952, p. 14, doc. 378), mentre que, com a mestre major de la Seu de Lleida, ens apareix fent-se responsable de tasques arquitectòniques (vid. Josep LLADONOSA i ALONSO GARCÍA, *Los maestros de "la Seu Vella de Lleida" y sus colaboradores*, Lérida, 1976, pp. 23 - 40). Apareix, doncs, com a figura equidistant, i amb els matisos que siguin necessaris, de mestres italians de tots coneguts. Per a la identificació de la seva obra pictòrica vegeu Rosa ALCOY, "Jaume Cascalls: un nombre para el maestro del tríptico de Baltimore", *Journal of the Walters Art Gallery of Baltimore*, números corresponents a l'any 1990 (en premsa).

12. Tanmateix, per a alguns escultors actius a Catalunya, s'han afirmat més o menys explícitament estades en el territori italià. A Franco Mata assenyala la connexió directa entre els sepulcres dels angevins de Nàpols i la tomba de Joan d'Aragó, fonamentada en el viatge que l'escultor, identificat, de forma no massa convincent, per l'autora amb Guillem de Tournai, realitzaria a la Campània. D'altra part, ens remet a la Toscana on prendria contacte amb les creacions d'Andrea Pisano. Aquest sistema de relacions Itàlia - Catalunya, segons Franco Mata, es resol finalment amb la repercussió de l'artífex del sepulcre de Tarragona sobre les mateixes produccions italianes; en concret sembla ser que arribaria a incidir en l'activitat Nino Pisano (vid. A. FRANCO MATA, "Posible paternidad...", pp. 16 - 17). Des de la nostra òptica apreciacions com les precedents no expliquen la factura "italiana" de la sepultura de Joan d'Aragó, ni aconsegueixen contextualitzar la realitat de les seves repercussions. En aquesta direcció les dependències considerades al voltant de la segona generació dels Pisano fan obligada la revisió de la major part de les conclusions de l'autora, que recentment ha matitzat algunes de les seves propostes a A. FRANCO MATA, "Relaciones Hispano-italianas de la escultura funeraria del siglo XIV", dins *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*, Universidad de Santiago de Compostela, 1988, pp. 99-125. Malgrat tot el conjunt continua essent problemàtic, per bé que la integració vers la Itàlia meridional pugui conservar l'atractiu d'una sèrie de lligams generals que seria necessari distingir en la recerca d'exemplificacions concretes exteses, però, dins l'àmbit intrincat que caracteritza els italianismes, fins i tot en el seu territori d'origen. Pel que fa a la segona meitat de segle Francesca ESPAÑOL ha remarcat l'italianisme de Bartomeu Robió a "Pentacosta i grup de quatre profetes" dins *Thesaurus. Estudis*, pp. 186-8.

indirecta de les coordenades italianes a través de l'arribada a Catalunya de mestres d'aquest origen. Altrament, una visió suggestiva inclouria la hipòtesi de l'estada i formació d'escultors catalans, i molt especialment de Cascalls, en el marc que defineix la Itàlia Meridional, el qual sense funcionar com un compartiment al marge dels moviments internacionals, actua a la vegada a manera de caixa de ressonància dels exponents italians més significatius de l'època.¹³ Per tal d'arribar a una semblant conclusió ens podem valer, com a mínim, de dues vies. Una seria la tradicionalment emprada com a via directa, aquella que observa els lligams entre la producció de Cascalls i les obres amb les que relacionar-la, però tenint també en compte un segon recurs que permet utilitzar una sèrie de creacions de la segona meitat del segle XIV que, properes a l'escultor, constitueixen els nivells de taller, cercle o influència, encara que no desmenteixin noves al·lusions immediates a l'àrea italiana. En aquest sentit són importants les dades conegudes per situar Jordi de Déu, figura estretament lligada a la personalitat de Cascalls, que pel seu origen¹⁴ reclamaria la vinculació a l'àmbit sicilià, directament connectat amb la producció calabresa i per extensió a la napolitana.¹⁵

Jordi de Déu, nascut a Messina, serà una de les variables que justifiquen la hipòtesi d'un Jaume Cascalls que visita el sud d'Itàlia, ja que el caràcter de la relació que els uneix professionalment permet establir l'especificitat del contacte entre ells, en tant que suposem que Jordi de Déu hauria pogut tenir una formació escultòrica prèvia a la seva integració en el taller de Cascalls. En aquest sentit, el darrer hauria pogut seleccionar com a esclau algú afí a les seves activitats¹⁶ i alhora

13. Al sud d'Itàlia i en particular a la ciutat de Nàpols es reclama la presència de bona part dels mestres que donaran la imatge internacional de l'italianisme 1300, sigui en base a la seva imbricació directa en empreses dels Anjou, o bé es tracti d'identificacions realitzades a partir de les obres. Entre ells poden, doncs, esmentar Pietro Cavallini, Giotto i alguns mestres del seu cercle, el Mestre de la Santa Cecília, Simone Martini, Maso di Banco, Bartolomeo da Camogli, Arnolfo di Cambio, Pietro d'Oderisio, Tino di Camaino, Goro di Gregorio, Giovanni i Paccio Bertini da Firenze, Nino Pisano (?).

14. Jordi de Déu apareix documentat al 1378 com de "la ciutat de Mecina" (Messina), vid. Agustí DURAN i SANPERE, "L'Art Antic a l'església de santa Maria de Cervera" a *Bulletli del Centre Excursionista de Catalunya*, XXII, 1922, doc. III, pp. 25-7. Sobre aquest escultor remetem a Pere BESERAN i RAMON, *L'escultor Jordi de Déu i la seva obra a Barcelona*, Tesi de llicenciatura inèdita, llegida a la Universitat Autònoma de Barcelona el 1988.

15. Les dependències del sud amb Nàpols i les d'aquesta ciutat amb la resta d'Itàlia és el que intentarem utilitzar en aquest treball i sempre en funció d'aspectes puntuals.

16. Superar la dificultat que suposa aïllar un moment d'encontre precís entre els dos

familiaritzat amb un món estilístic que prèviament coneixia. Això ens obliga a pensar en una estada de Cascalls a Itàlia probablement posterior a aquella que defineix la cronologia coneguda per a la de Ferrer Bassa,¹⁷ seria en aquest moment quan completaria la seva formació en un marc que explica la imbricació d'elements italofrancesos i al mateix temps insereix el principal exponent de l'escultura senesa. A més a més dels treballs de Tino, als que al·ludim, no oblidaríem l'activitat meridional de Goro di Gregorio que el 1333 realitza a la catedral de Messina el sepulcre de l'arquebisbe Guidotto de Tabiati.¹⁸ Aquesta obra ens remet a la que fonamenta la personalitat de Goro, l'Arca de San Cerbone de la catedral de Massa Marittima.¹⁹ La producció d'ambdós senesos, Goro i Tino, si bé

escultors és una condicionant que, ara per ara, es subordina a l'exàmen de les cronologies conegudes per a tots dos. Es localitza a Cascalls des de mitjans de la quarta dècada del 1300, de manera que des del 1345 les dades sobre la seva activitat són força continuades fins el 1377, any en que encara és viu. Imaginar-lo en un viatge a Itàlia entre finals dels anys trenta i principis dels quaranta (Tino mor a Nàpols cap el 1337 mentre que Giovanni Pisano havia desaparegut més de vint anys abans) conjugaria la seva coneixença de l'avantguarda italiana. Quan l'any 1363 Jordi de Déu és esmentat per primer cop en la comptabilitat de les obres de Poblet (vid. Federico MARÉS DEULOVOL, *Las Tumbas reales de los monarcas de Cataluña y Aragón del Monasterio de Santa Maia de Poblet*, Barcleona, 1952, p. 302) és ja esclau de Jaume Cascalls. És problemàtic el moment en què cal situar l'adquisició de Jordi, atès que si no admetem que aquesta tingui lloc durant la "primera estada" de Cascalls a Itàlia caldria hipotetitzar-ne una segona, potser abans d'iniciar els treballs per les tombes del monestir de Poblet (abans del 1349?), sempre que descartem la possibilitat alternativa d'un contacte indirecte que, tanmateix, no exclou la selecció interessada per part del comprador, ni tampoc l'elecció que recerca un col·laborador idoni per acomplir dins un estil previst d'avançada els encàrrecs encomanats a un obrador en expansió. En qualsevol dels casos, Cascalls, treballant ara per al Cerimoniós –el rei que des del 1350 era casat amb Elionor de Sicília–, no perdrà el contacte amb les evolucions que l'art de la Itàlia meridional experimenta.

17. El viatge de Ferrer Bassa ens emplaçaria en dades anteriors al 1333, ja que aleshores és a Catalunya, on sembla si es troba ocupat en la Il·lustració d'uns Usatges encomanats per Alfons el Benigne.

18. Vid. Enzo CARLI, *Goro...*, pp. 41-44, tavs. XL-XLII. IDEM. "Goro di Gregorio", dins *Il gotico a Siena. Miniature pitture orreficirie oggetti d'arte*, Catàleg, Florència, 1982, pp. 198 i ss. Hem de tenir en compte que l'estat actual del sepulcre de Messina no és el mateix que acrediten les fotografies publicades per Carli, l'any 1946, i que l'obra presenta avui dia desperfectes considerables que afecten en particular l'Epifania i el jaçent.

19. Enzo CARLI, *Goro...*, tavs. I-XXXIX. Sobre la personalitat de Goro vegeu també Enzo CARLI, *Gli scultori senesi*, Milano, 1980, pp. 23-24, i Roberto BARTALINI, "Goro di Gregorio e la tomba del giurista Guglielmo di Ciliano", *Prospettiva*, n.41 (1985), pp. 21-38.

allunyades en les seves formes concretes, tenen en comú la penetració pictòrica en el camp de l'escultura,²⁰efecte que no deixariem de detectar en les creacions de Jaume Cascalls i que es manifesta en la planificació dels relleus, encara que no és extranya a la concepció de figures aïllades.

Si passem a l'observació del retaule de Cornellà no podrem deixar de notar un seguit de referents que condueixen a l'obra de Goro, sense que això ens faci oblidar altres vessants de l'italianisme, les quals poden ser assumades per explicar les constants que en aquest retaule ens redescobreixen de nou l'estil de Cascalls. Tot i que l'estructura del conjunt pot remetre quant a composició general al món dels voris, segons especulació que s'insereix de vegades en traduir l'origen dels retaules,²¹ ara les coordenades formals i plàstiques (internes), apuntarien vers Itàlia,²² vers el joc de les volgudes "èssencies" que, en l'esmentat territori feien del *non finito* un paràmetre transcendent en l'adequació dels volums

20. Al voltant de Tino vid. Enzo CARLI, *Tino di Camaino scultore*, Florència, 1934; W.R. VALENTINER, *Tino di Camaino*, París, 1935 (non vid.) i Ottavio MORISANI, *Tino de Camaino a Napoli*, Nàpols, 1945. IDEM. "L'Arte a Napoli nell'erà angioina" dins *Storia di Napoli*, vol. III, Florència, 1969, pp. 620- 32. Un estat de la qüestió més recent a Enzo CARLI, *Gli scultori...*, pp. 14-18. La possibilitat d'una pintura tiniana és considerada a Rosa ALCOY, "Tino de Camaino y el Maestro de la Santa Cecilia (Sobre la posible identificación sienesa de un anónimo giottesco)", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Univ. Autónoma de Madrid, I, 1989, pp. 33-67.

21. Vid. Rogelio BUENDIA. "Sobre los orígenes estructurales del retablo", a *Revista de la Universidad Complutense*, vol., XXII, 1973, pp 17-40. Marie Madeleine GAUTHIER, "Du tabernacle au retable", a *Revue de l'Art*, núm. 40-I, 1978, pp 23-42. L'esquema elegit a Cornellà per vincular la imatge central de Maria i el Nen amb les escenes laterals, depèn del quadre dels Mags. Es defineix l'Epifania sense involucrar-hi al mateix nivell l'efigie titular que gaudeix d'independència en tant que objecte de devoció. Aquest sistema aplicat sovint en els voris francesos, té també altres precedents que matisarien possibles dependències o lligams amb els mateixos.

22. Marcel DURLIAT, *Art Catalan*, París-Grenoble, 1973, p. 246 i Jean René GABORIT, *Storia della Scultura nel mondo. Gotico*, s.l., 1978, p. 70, tenen en compte a més de la francesa la component italiana detectable en les realitzacions de Cascalls, si bé es tracta d'observacions poc concretes entorn el sincretisme franco-italià del Mestre. Pere Freixa (vid. "L'obra de Mestre Aloi a Girona", a *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XXVI, 1982-3, pp. 77-85, pp. 84-85) insinua una síntesi similar en parlar de Mestre Aloi basant, però, la seva tesi en creacions d'atribució discutible, que altrament també podrien ser subordinades a l'activitat cascalliana (és el cas del Crist jacent de sant Feliu, Girona) i sense evidenciar les premisses italianes d'aquesta relació que, tanmateix creu interferida per la realitat francesa, sobretot en el que correspon a la personalitat de Jaume. Ja al 1956, Agustín DURAN SANPERE i Juan AINAUD DE LASARTE, *Escultura Gótica*, (Ars Hispaniae, vol. VIII) Madrid, 1956, p. 208, afirmaven veure en l'estil del Mestre "monumentalidad italiana,

i planimetries a la narració. Enfront algunes de les escenes que construeixen el conjunt s'ha arribat a pensar en els efectes derivats d'una producció inacabada, és més, també s'ha fet hipòtesi sobre les possibilitats resultants de diverses intervencions,²³ fet però que, malgrat la normalitat dels treballs d'obrador, no difereix aquí l'autoritat del Mestre principal.

Jaume Cascalls utilitza en els diferents registres esculpits recursos que transcriuen un repertori analitzable en funció de mestres de personalitat molt marcada i que en l'avantguarda del Trecent, permeten un aprenentatge obert, alternativament a les seves determinacions respecte de seguidors i escoles fixades o fidels en excés. Així l'originalitat que caracteritza Giovanni Pisano o Tino di Camaino possibilita la lectura imbricada de les seves resultants plàstiques, sense caure en una dinàmica de model-còpia, regida pels més estrets graus de mimetisme, i que per tant, obvia la fossilització dels elements generats pels primers. En aquest ordre els quadres del retaule de Cornellà no assumirien com a pròpies la qualificació d'*allievo*, bé de Giovanni, bé de Tino, sinó que a partir d'una i altra fan nova interpretació, més o menys lograda segons criteris, d'un espai estilístic que roman lligat als dos escultors i del qual, sigui com sigui, tradueixen una expectativa més.

És palès que no assajarem en aquest indret una anàlisi completa de les peces de Cornellà, com tampoc es fa tema del *percorso* global de Cascalls.

delicadeza y sentido del movimiento a la manera francesa y también cierto agitado dramatismo propio del gótico de los países germánicos". Describen de tal manera la línia d'un imprecís eclecticisme que conduïa a les formes d'una catalanitat abocada a la síntesi de tot allò que es feia a l'Europa trescentista. No cal insistir en què, avui en dia, aquesta visió sincretista de la que altres autors posteriors no s'allunyen massa, no ens explica suficientment els treballs de l'artífex ja que deixa irresolta la problemàtica del seu estil, de la seva formació i de les seves fonts. D'altra banda, cal fer notar que els autors del *Catálogo Monumental de España. La ciudad de Barcelona* (Madrid, 1947) vinculaven una hipotètica obra del primer Jaume Cascalls (elau de volta de la cripta de santa Eulàlia a la catedral de Barcelona) amb l'actuació dels Mestres Italians autors del sepulcre de la màrtir. (ID, vol. I, pàg. 53, vol. II, pàg. 171, peu de foto). Sobre el particular interès que ens desperta aquest plantejament vegeu les consideracions de la nota 74.

23. Vegeu la connexió entre els relleus de la passió signats per un mestre Ramon al 1340 i algunes parts del retaule de Cornellà, on s'introdueixen assumptes paral·lels amb un pautat estilístic no del tot aliè. Vid. Joseph SADERRA, "Lo retaule del Castell de Santa Pau", a *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, vol. V, 1895, pp. 212-215 i Agustí DURAN SANPERE i Juan AINAUD DE LASARTE, *Escultura Gòtica*. Op. cit., p.204, fig. 203. Miguel OLIVA PRAT, "La Villa de Santa Pau (Gerona). Conjunto histórico-artístico, V", a *Revista de Gerona*, n. 53, 1970, pp. 35-36.

Amb tot i amb el desig de precisar quelcom els suggeriments d'una comparació que es compromet ara en la seva embocadura, és a dir, que inaugurarem tan sols amb la voluntat d'acreditar-la de manera més exigent en el futur, veurem com els quadres del retaule ofereixen mostres precises que a títol d'exemple és necessari subratllar.

En primer lloc tenim les formes que donen a la superfície qualitats pictòriques afegides sobre el caràcter de dissolució que depara en *non finito* i que assoleix en els rostres una consistència òbvia. També és atractiva en aquesta perspectiva la transició entre plans de textura diversa, fent evident el contrast entre les zones pulides i aquelles que exemplifiquen la voluntat de disoldre els límits i el dibuix, de disoldre la duresa de les facetes d'una projecció complexa que de tal manera prenien consciència de l'artifici en què s'originà l'activitat de l'escultor. Assanyalarem com a mostra del que diem la contraposició que en les conegudes figures dels reis de Cornellà s'estableix entre el cap boirós, especialment en els mags barbats, i l'estructura fixa d'uns cossos que si no són estranys als efectes de morbidesa, si es concreten en el coneloent i finit dels induments. Molt de similar s'hauria de remarcar a l'hora de descriure altres parts del conjunt, com ara les escenes del cicle de la passió, on la imatge de Crist es descomposa de forma gairebé inorgànica al damunt de la creu i on els episodis que precedeixen al Calvari es lliuren als encadenats de figures que, més endavant, aconsegueixen plenitud en la Pentacosta o en la mort de la Verge. Les solucions que Tino di Camaino havia desenvolupat singularment i de faisó atípica o força inèdita pel moment en el marc ofert per Cava de Tirreni²⁴ serien antecedent d'interés

24. Vid. Ottavio MORISANI, "Tino a Cava de Tirreni", a *La Critica d'Arte*, 1949, pp. 104-113, figs. 79-80 especialment, i 78; Cf. Raffaello CAUSA "Presizazioni relative a la scultura del '300 a Napoli", dins Ferdinando BOLOGNA i Raffaello CAUSA, *Sculture ligne nella Campania*, Catàleg, Nàpols, 1950, pp. 63-73, p. 69, autor que diferencia de Tino, el que anomena "Mestre de Cava". Vid. àdhuc IDEM. "Tre contributi per la scultura pisana a Napoli", a *Belle Arti*, vol. I, n. 1, 1946, pp. 30-38, fig. 11 que inclou el fragment d'una crucifixió pertanyent al fons de santa Chiara de Nàpols, peça relacionable amb les anteriors. Pel que fa a Catalunya tampoc no deixarem d'esmentar com a obra contemporània a les primeres intervencions de Cascalls, el retaule de la passió de Bernat Saulet (vid. nota bibliogràfica a Josep BRACONS i CLAPÉS, *Catàleg de l'escultura gòtica del Museu Episcopal de Vic*, Vic, 1983, pp. 105-107, p. 107), en què no deixen d'apareixer algunes agrupacions d'interés i un tó italianitzant que creiem defensable en primera instància en la producció de Cascalls i, per consegüent, en aquelles obres que s'acostuma a definir com a "catalanes", situant-les ara en el terreny ja sospesat pel cas italià i que s'estructura en una teoria de les "essències" d'estil, com hem vist sempre relativa.

que no voldríem deixar de banda en una aproximació als models de l'escultor català quan realitza aquesta mena d'agrupacions.

No oblidem els paral·lelismes que les proporcions i disposició d'alguns personatges permeten establir amb figures anàlogues a les de Goro, per bé que aquesta equiparació no involucri el plantejament de les escenes que ambdós escultors ideen des d'òptiques distintes, cosa que faria pensar més aviat en la coincidència d'alguna de les seves fonts.²⁵

En recórrer des d'una condicionant pictòrica al clarobscur aquests escultors fan preminent i pales a una opció gràfica que fendeix els volums, fixa o disgrega les seves dimensions en el joc de la llum. Diferenciat en el cas peculiar de Cascalls pels trencaments més abruptes que forcen les anatomies i els gests, de vegades fins a la distorsió, assimilant parcialment, com a mínim, l'energia pròpia de les creacions de Giovanni Pisano.²⁶

25. Vid. Enzo CARLI, *Goro...* Com l'italià, Cascalls recobreix cossos lleument abombats amb vestidures que cauen en línies suaument curvades en arribar a terra; compareu per exemple els canons de la figura dreta del sant en l'escena del munyiment de la cèrvola de l'arca de san Cerbone (IDEM., tav. XII-XIII) i la de la Verge en la Pentacosta de Cornellà i el personatge en l'encontre amb els tres caminants (IDEM. tav. XVI) i el Simeó de la Presentació al temple, també a Cornellà. Els dos conjunts tenen en comú l'aplicació d'un tema iconogràfic que ocupa els *marginalia* de les escenes (IDEM. tav. IX), aquest és constituït per figures zoomòrfiques que en el cas de Cascalls són més riques i ambicioses, alhora que centren els espais amb un sentit decoratiu divers que trenca la idea de sanefa que impera en Goro i que admeten en el mateix ritme figuracions de caire antropomòrfic i monstruós.

26. Vid. Enzo CARLI, *Sculture del Duomo di Siena, Torí, 1941*, figs. 52-55, 62, 66, 70-73... Vegeu a més a més el sepulcre del Cardenal Luca Fieschi a la catedral de Genova que no deixa de tenir relació, per una banda amb les obres que, dependents de Giovanni, enllaçaran amb Catalunya a través del "Mestre de San Michele in Borgo" (vid. John POPE-HENNESSY, *Italian Gothic sculpture in the Victoria and Albert Museum*, Londres, 1952, fig. 16, plate 19, pp. 20-1 i Carlo L. RAGGHIANI "Il Maestro mosano di Carrara e bilinguismi pisano-francesi", a *Critica d'Arte*, fasc. 129, 1973, pp. 11-38, figs. 24-6) i d'altra banda amb algunes de les traces que donen la imatge del primer Cascalls. Tanmateix, darrerament (vid. Núria de DALMASES i Antoni JOSÉ, *L'Art Gòtic segles XIV-XV*, (Història de l'Art Català, III), Barcelona, 1984, p. 134) hom ha negat la transcendència d'aquestes peces (en particular del sepulcre de santa Eulàlia de Barcelona), que casarien amb els marcs senès i napolità, tant com la de la tomba de Joan d'Aragó, desdibuixant la seva incidència i repercussió en favor de tesis pan-franceses, al·ludint concretament als corrents franco-flamencs ja a partir del segon terç del segle XIV català com els definitivament hegemònics. Segons aquest parer seria precisament Cascalls qui conjuntament amb Aloi protagonitzaria l'anul·lació quasi completa de les línies italianes que de forma episòdica (a partir d'exemples "puntuals") s'havien obert en l'escultura catalana i que, no obstant això, no havien de trobar continuïtat.

D'altra banda, per tal de cloure momentàniament l'espai que dediquem a Cornellà, farem explícit que no hem negligit aquells punts de vista que insisteixen en l'elaboració francesa que primària en el període d'aprenentatge de Cascalls. Per més que no podem admetre aquesta coordenada tal qual i en la lectura que hom faria de la mateixa com a via de models septentrionals exclusius o no, no tenim perquè excloure l'explicació que justifica interpretacions similars. És suficient amb recordar que dins la geografia italiana els ambients de Nàpols, i de Siena en el rerafons de que tractem, són aquells que més íntimament es relacionen amb la dinàmica del volgut com a "gòtic", o gotitzant, en definitiva, del que es transmet com a prototípic del món francès, de l'estil "nascut" a l'Ílle. Són coneguts els vincles que la capital campana manté amb França i la repercussió artística d'aquests en el sud italià.²⁷ Quan ens pertoca, en aquest sentit, condicionaria la revisió de certes variants iconogràfiques al mateix temps que es subjectaria a una vessant senesa, perfilada normalment en funció de la presència de Tino, afí als corrents d'un art cortès i refinat, "aulic", que també havia definit, encara que diversament, l'escena francesa.

Entre els elements que aporta l'arca de San Cerbone i pensant en la transcendència general en l'obra de Goro caldria destacar els desenvolupament de les ambientacions i en particular del paisatge, segons preocupacions paral·leles a les que contemporàniament posen de relleu les creacions de Tino i el seu cercle. Si el retaule de Cornellà configura un punt de referència fonamental, també és necessari esmentar l'alliberació pictòrica dels relleus en el conjunt dedicat a Sant Miquel que es conserva

Aquests "exemples puntuals que no foren capaços de crear una tradició que per altra part si que posseïen les formes de França i de Flandes" (IDEM, p. 134), des de la nostra òptica no són més que els elements italians que inauguren o fan explícita una trajectòria de l'escultura que es fa càrrec insistentment de les aportacions i descobertes que tenen lloc a Itàlia, dinàmica d'integracions que perdurarà amb les oscil·lacions lògiques al llarg de la centúria.

27. Vid. E BERTAUX, "Les artistes français au service des rois angevins de Naples", a *Gazette des Beaux Arts*, XXXIII, 1905, pp. 265-281 i XXXIV, pp. 89-114 i pp. 313-325; Raffaello CAUSA, Op. cit., pp. 63-66; Paola GIUSTI i Pierluigi LEONE DE CASTRIS, *Medioevo e produzione artistica di serie: smalti di Limoges e avori gotici in Campania*, Catàleg, Florència, 1981, ens dóna a conèixer un repertori d'objectes artístics produïts en obradors francs i traslladats a un nou context, favorable probablement a algunes de les seves suggestions. No hem d'oblidar la instauració d'una branca dels Anjou que regira el segle XIV napolità, com a mínim en el període que ara ens afecta més directament.

al Museu d'Art de Catalunya,²⁸ que podem situar en l'òrbita immediata a Cascalls amb prou seguretat encara que les identificacions d'autoria puguin ser discutibles.

A l'hora d'establir enllaços amb les obres catalanes que volem relacionar amb l'ambient de l'Itàlia Meridional cal tenir en compte el recurs a elements paisatgístics, que en la construcció de les escenes integren plàsticament l'espai i el volum de les figures. No es tracta tant de crear un teló de fons²⁹ com de tendir a la dissolució de la fractura entre la idea de l'emplaçament i els protagonistes de l'acció. L'exemple català que més pròpiament fa explícita aquesta coordinada és l'esmentat retaule de Sant Miquel,³⁰ en el qual destaquen des del punt de vista a que ara ens referim, els quadres que il·lustren l'arquer al mont Gargano, l'arcàngel descobrint la font al peu del santuari i el salvament d'una prenyada que infantà sota l'aigua i reaparagué després sense dany. En aquestes tres escenes i de manera menys significativa també en el registre

28. El retaule en qüestió, incomplet, es classifica com a anònim de finals del segle XIV (Museu d'Art de Catalunya, sala 47, ns. 2-10, n. inv. 45845). Aquesta cronologia potser avançada en excés podria ser revisada en favor d'una major aproximació a l'etapa que dins el segon Trescents ubica l'activitat de Jaume Cascalls. Sobresurt en aquest conjunt la conservació de restes de la policromia original i dels fons de ceràmica vidriada en blau, efectes que permeten endevinar l'amplitud de registres pictòrics que modificaven l'aspecte final dels relleus i imatges i afegeixen elements de comparació amb les tècniques que també eren actualitat a Itàlia i en particular a la Nàpols angevina. Tenim com a testimoni d'això les restes cromàtiques que encara es poden detectar en les tombes reials napolitanes que, fins i tot, integraven la pintura mateixa com a complement de les articulacions del volum real, a més d'emprar el mosaic en tant que nota de color destacada. Un dels relleus de la banda esquerra del retaule de Sant Miquel amb una imatge de Sant Domènec pertany avui al Museu Marés de Barcelona (remetem al catàleg en preparació, fitxa realitzada per R. Alcoy).

29. Com seria el cas de bona part de les obres catalanes que d'una o altra manera reflecteixen el desig d'ambientar els temes que al·ludeixen a espais exteriors, quan no és simplement la voluntat de fixar l'emplaçament per mitjà d'elements paisatgístics aïllats. A mig camí trobem algunes escenes del retaule de sant Pol de Sant Joan de les Abadesses (1341-2) de Bernat Saulet, vegeu l'entrada a Jerusalem, el *Noli me tangere* i el dubte de sant Tomàs.

30. Vid. reproduccions a M. MARTENS, A. VAMRIE, M. de WAHA, *Saint Michel et sa symbolique*, Brussel·les, 1979; *San Pablo en el arte (XIX Centenario de su venida a España)*, Madrid, 1964, fig. 44; Maria Carme FARRÉ i SANPERA, *El Museu d'Art de Catalunya*, Barcelona, 1983, p. 98, n. 124. L'obra, d'origen desconegut, fou adquirida pel Museu el 1951 i la bibliografia insisteix en situar-la vers el 1400 (vid. també *Exposición de ingresos recientes en los Museos de Arte*, Catàleg, Barcelona, 1951, n. 79). Vid. not. 28.

que integra la psicòstasi, encara és ben visible la concepció dels temes a partir de les suggestions de contextos, els quals es planifiquen al mateix temps que les "figures" i permeten així una projecció complexa de les relacions entre aquestes i el seu "lloc". Dels recursos emprats per l'autor del retaule és notable l'ús de formacions rocoses estructurades en blocs verticals susceptibles de determinar diferents plans de profunditat i d'alçada. En el tercer dels episodis esmentats podem veure com dos dels testimonis del fet prodigiós s'aboquen pel damunt de les roques, insinuant l'existència d'un darrera amb espai per als cossos. Sense moure'ns de plafó advertim l'interès per les grafies que possibiliten la representació de les aigües encerclant de forma convencional o artificiosa el lloc del santuari, que retrocedeix respecte dels primers plans mitjançant un seguit de graons.

Les solucions relativament complexes del retaule català haurien de ser parangonades amb aquelles que remeten a la producció dels mestres documentats o amb obra coneguda al sud italià especialment pel que fa a alguns treballs depenents de Tino di Camaino i Goro di Gregorio. Citarem per exemple del primer l'estigmatització de sant Francesc en el relleu posterior del baldaquí que cobreix la tomba de Caterina d'Austria.^{30b} El paisatge on succeeix l'esdeveniment és constituït per un terreny dessigual de volums mòrbids en el que, respectant la iconografia habitual de l'episodi, s'insereixen el seus protagonistes a més dels elements vegetals que afirmen el paisatge i que no seran estranys a Catalunya.³¹ No podem tampoc passar per alt, encara que no en trobem cap paral·lel estricte amb realitzacions catalanes, la peculiar manera de difondre

30b. Vid. Aldo DE RINALDIS, "Una tomba napoletana del MCCCXXIII", a *Dedato*, 1927-28, pp. 201-219, vid. endemés Raffaele MORMONE, *Sculture trecentesche en s. Lorenzo Maggiore a Napoli*, Nàpols, 1973, p. 44, ilusts. 60 i 64; Enzo CARLI, *Tino di Camaino...*, p. 38-41; Ottavio MORISANI, *Tino di Camaino...*, pp. 37-38, tav. 3; W.R. VALENTINER, *Tino...*, pp. 92 i ss.; Ottavio MORISANI, "Aspetti della "regalità" in tre monumenti angioini", *Cronache di archeologia e di storia dell'arte*, 9, 1970, passim. (non vid.).

31. Cf. Millard MEISS, *Pittura a Firenze e Siena dopo la Morte Nera*, Torí, 1982 (1951), pp. 117-182 per la iconografia italiana del tema. D'altre part, anotem la utilització que hom fa dels fons arbrats en el sepulcre de sant Daniel, vid. Josep M. MARQUÈS, "El sepulcre de Sant Daniel del mestre Aloy", a *Revista de Gerona*, n. 96, 1981, pp. 195-201 fig. 199, també aquells que apareixen en el retaule de Gerp (MAC), (vid. Agustí DURAN i SANPERE, *Op. cit.*, I, lám. 102) derivacions més llunyanes en el darrer d'unes primeres experiències que tenim en compte en parlar de Cascalls i que, en el cas del sepulcre, remeten al debatut encreuament d'autories amb el Mestre Aloy, amb el qual Jaume va formar societat al 1347.

l'interés de la fusió de les figures i l'entorn en les cariàtides del mateix conjunt funerari –personificacions de l'esperança i de la caritat– les quals configuren un bloc pràcticament homogeni en ser immerses en el fullatge que delimita orgànicament les superfícies.

Estrictament contemporània a la tomba de Tino és l'arca de san Cerbone (1324) que ens proporciona un segon paràmetre de comparació,³² concretament en les escenes del munyiment de la cèrvola i de la curació dels tres caminants.³³ En aquestes situa l'acció en exteriors caracteritzats per l'esquematització dels fons muntanyosos que no aconsegueix, però, penetrar en l'espai propi de les figures, arrenclerades aquí en primer pla o disposades en plans superposats que no trenquen la superfície, en respectar la seva trajectòria bidimensional. Tot i així les formes abruptes i trencades, irregulars, que conformen els fons rocósos contrastarien amb les línies fluïdes dels protagonistes de l'acció, discriminant com a mínim dos termes gràcies a les variacions en la textura del modelat, més mòrbid en les imatges dels primers plans.

Si bé fins ara ens hem ocupat exclusivament d'obres relacionades amb els afers de la Itàlia meridional en tant que font per a produccions del gòtic català, no oblidem l'existència de formulacions que paral·lelament desenvolupen aspectes alternatius en el tractament del paisatge. D'aquesta manera en l'àrea de la toscana sobresurten els problemàtics relleus del *campanile* de Florència que habitualment hom atribueix a Andrea Pisano,³⁴ per bé que sovint es raona algun tipus d'intervenció per part de Giotto. En ells la referència a elements vegetals omple l'espai de fons on reconeixem més el predomini d'un desig de *varietas* susceptible de suggerir una atmòsfera gairebé intimista que no pas el proposit d'assolir un creuament d'elements que permeti la determinació de línies de profunditat creadores d'espais oberts on, a diferència del *campanile*, la figura preserva el seu espai sense fusionar-

32. Quant a la relació entre Tino di Camaino i Goro di Gregorio vid. Enzo CARLI, *Goro...*, p. 35, autor que considera necessària la coneixença de l'obra de Tino per part de Goro, malgrat que el darrer no es pugui definir com a puntual seguidor de les solucions tinesques.

33. Vid. IDEM., tavs. XII i XVI.

34. Vid. Anita FIDERER MOSKOWITZ, "Trecento Classicism and the Campanile Hexagons", a *Gesta*, XXII/1, 1983, pp. 49-65, figs. 2-3, 5 i 19; Luisa BECHERUCCI, *Andrea Pisano nel Campanile di Giotto*, Florència, 1965, figs. 1-6. Gert KREYTENBERG, *Andrea Pisano und die toskanische skulptur des 14 Jahrhunderts*, Munic, 1984.

se pictòricament amb el lloc que ocupa. La menció d'aquest cas té justificació atesos els vincles establerts entre l'obra d'Andrea i Nino i el conjunt de peces que, pertanyents al retaule major de la Seu Vella de Lleida, es concedeix a Bartomeu Robió.³⁵ Des de la nostra perspectiva i dins del marge que ens dona el present treball tal vegada sigui convenient matisar la interpretació del que es considera autor principal de l'escola de Lleida i del seu cercle. En aquest sentit, no podem negligir el terreny que pertoca a la possible influència de les activitats que Jaume Cascalls dugué a terme a la ciutat de Lleida.³⁶ Tampoc no s'ha d'oblidar el coneixement directe de la Itàlia meridional per part de Cascalls, però també per part d'altres escultors que giren al seu voltant, que pertanyen estrictament al seu cercle o que, simplement, acondicionen coneixements previs a un estil que s'imposa a altres *manieras*. No descartem la seva intervenció en el retaule major en els fragments conservats del qual apreciem factures prou desiguals que distancien la ma que realitzà el relleu de Pentacosta d'aquelles responsables del grup dels profetes o bé de l'escena de la reprobació d'Adam i Eva,³⁷ encara que és evident la pertinença de totes elles a un mateix obrador, essent fruit d'un treball d'equip en el que podríem detectar més d'una personalitat i, sens dubte, l'ascendent de Jaume Cascalls. Existeixen encara altres escultures disperses que podem associar a les obres de Lleida més properes a Cascalls, dins d'una cronologia que abraça les primeres dècades del segon Trescents. Destaquem sobretot un relleu amb la presentació de Jesús al Temple del Fogg Art Museum de Cambridge (Mss.) peça que ostenta unes mesures

35. Francesca ESPAÑOL, "Pentacosta...", Op. cit., pp. 187-188, on anuncia un estudi més específic sobre el tema.

36. Cascalls és durant el període que ens aboca als 60, mestre major de l'obra de la Seu i amb la seva activitat es vincula l'acabament del claustre, la construcció del campanar i de la porta dels Apòstols, en la qual és encara detectable en les mènsules i en altres parts esculpides un estil identificable amb les repercussions de la seva creació i potser no deslligat totalment de la seva directa intervenció. Vid. Joan BERGÓS, *L'escultura a la Seu Vella de Lleida*, Barcelona, 1935, Gabriel ALONSO GARCIA, *Op. cit.*, pp. 30-35.

37. Aquest fragment al Museu de San Francisco (USA) (vid. reproducció a Arxiu MAS G/4643) fou presentat per Francesca Español al text ja esmentat vid. not. 35, però ja anteriorment havia aparegut reproduït a David MICKENBERG, "The Lord Reprimanding Adam & Eve", dins *Songs of Glory: Medieval Art from 900-1500*, Catàleg de l'Exposició a l'Oklahoma Museum of Art, 1985, pp. 102-3, reproducció a color p. 57, on es recollia l'opinió de Silvia Llonch que ja plantejava l'atribució del relleu al mestre Robió.

equiparables a les dels plafons coneguts del retaule major lleidatà;³⁸ aquesta escena de la infància podria parangonar-se amb el quadre de la Pentacosta tant en estil com per les seves mides força semblants. D'altra part, la iconografia de la Presentació convindria a un programa que inclou els goigs de la Verge, entre els quals també s'hi compta la Pentacosta, centrada a Lleida per la figura de Maria. Menys clara seria la correspondència de com a mínim dues obres més³⁹ que si bé lligades estilísticament amb aquests relleus ara comentats se'n desmarquen pel seu tamany. Una d'elles del Museu de Toledo (USA)⁴⁰ recorda la factura de la Presentació al temple i de les parts més notables de la Pentacosta mentre que la segona, exposada al Museu d'Art de Catalunya,⁴¹ dins unes mateixes variables formals, seria més pròxima a les constants reconegudes per a Bartomeu Robió.

Centrant de nou el nostre discurs en les correspondències amb la Itàlia del sud abordarem de nou el retaule de sant Miquel. La concepció de les figures de la seva predel·la, fragmentària, que es mostren de mig cos, remet directament a la conformació d'algunes peces que integrades per norma com a frontals de sepulcre constitueixen una de les tipologies més difoses de l'escultura funerària de la Itàlia meridional, destacant-se Nàpols com a centre principal de la seva radicació.⁴² El tipus que defineix

38. Vid. Dorothy GUILLERMAN, "Gothic sculpture in American Collections" a *Gesta*, vol. XIX/2, 1980, n. 71, p. 130, peça publicada com a obra catalana del segle XIV, 54,5x49,4x14,3 cms. (Les mides de la Pentacosta són 53x55x12 cm.)

39. El tema de Cascalls a Lleida no és el subjecte principal d'aquest article; existeixen indubtablement altres elements que caldria introduir en un judici detingut de la seva activitat en aquesta època. No obstant però, veurem de desenvolupar-ne l'anàlisi i les idees que se'n desprenen en una altra ocasió.

40. Catalogada a l'Institut Amatller d'Art Hispànic (C/99879) com a procedent de Poblet, en desconeixem les mesures. No descartaríem d'entrada un origen distint ja que l'obra es relaciona estilísticament amb peces procedents de la Seu Vella de Lleida.

41. Exposat a la sala n. 51 del Museu (n. inv. 9875) és presentada com a efígie de l'arcàngel Gabriel la qual s'integraria en un grup de l'Anunciació; podriem comparar la seva factura amb les peces conservades del retaule de Corbins (vid. A. DURAN i SANPERE, *Op. cit.*, làms. 49-50). Francesca Español (*Op. cit.* nota 12, p. 186) no dubta en fer-ne una obra de Bartomeu Robió.

42. Vid. altres exemples com a precedents toscans del tipus a Annarosa GARZELLI, *Sculture toscane...*, figs. 145-148, 150-1, pp. 147 i ss. sobre els relleus en tondo de Volterra. Tenim en compte que els sepulcres catalans no acostumen a fer-se ressò d'aquesta iconografia a la cara anterior dels sarcòfags, tema que subjecte a aquestes predel·les va ser habitual en les tombes napolitanes. Quant a Catalunya veurem com, sovint, els assumptes

aquesta predel·la –figures de mig cos sota arcuacions més o menys complexes– serà model estandard en els retaules catalans dins una cronologia, però, tardana respecte les dades que poden atorgar a questa obra.⁴³ Hem de fer notar la translació temàtica que en el cas de Catalunya perd una funció funerària immediata per tal d'adaptar-se a la zona inferior del retaule, referida o no simbòlicament a l'espai de mort i sacrifici que assumeix la relació entre l'altar i el retaule-sagrari. En aquesta línia la iconografia del Crist de dolor ens fa pensar en una transferència similar que opera de la part frontal del sepulcre al nivell del centre del retaule, sovint al mateix tabernacle.

Relacionable estilísticament i tipològicament amb el retaule de sant Miquel existeixen a la mateixa sala del MAC dos fragments d'una predel·la (n. inv. 9885 i 44982)^{43b} que tanmateix disposa els sants sense establir separacions “arquitectòniques”, més enllà de les arcuacions polilobulades que cobreixen les figures, de forma que podria ser interpretada com a una de les derivacions de la peça anteriorment citada. Ambdues ens situen en la disjuntiva que amplia les possibilitats respecte

italians poden bé transformar-se, bé regirar el seu emplaçament més habitual en la determinació, però, d'un paràmetre no massa llunyà que té també les seves correspondències aïllades en el mateix marc regit des de Nàpols, o més enllà d'aquest en altres zones italianes. Vegeu l'acreditació del tema de “l'Epifania del donant” en el conjunt de sepulcres de santa Maria de Cervera (vid. not. 52) o la col·locació de temes heràldics amb insinència ritmada a la faç i laterals de la caixa sepulcral.

43. El retaule de sant Miquel, segons hem exposat (vid. not. 28), ens ubicaria en dades anteriors a les que es coneixen per a predel·les catalanes de semblant tipologia. Les de Jordi de Déu ens duen als anys 1379 i 1386; l'escola de Lleida resulta més problemàtica si hem de fixar-ne una cronologia, doncs els seus retaules principals no gaudeixen de documentació suficient al respecte. Per tant, es fa necessari subordinar certes conclusions a la recerca de dades que clarifiquin aquest punt, malgrat que el que per ara sabem no desmenteix la hipòtesi exposada sobre la precedència de l'esquema en obres que envolten Cascalls i adjacents.

43b. Recentment ha ingressat al Museu Marés de Barcelona un relleu amb el Crist de dolor acompanyat de la Verge i sant Joan, peça cedida per l'antiquari Artur Ramon i que fou exposada al 14è. Saló d'Antiquaris de Barcelona (3-11 de març de 1990). Aquesta obra, reproduïda en aquella ocasió en un díptic de presentació de la mostra, ha de ser considerada la part central de la mateixa predel·la de què formaven part els esmentats fragments del MAC, ja que coincideixen estil, proporcions, organització i detalls ornamentals. Fora interessant aprofundir en els lligams que vinculen aquesta producció –així com també el retaule de sant Miquel– a l'escultura trescentista del Maestrat, dependència que ja s'insinua en el díptic citat amb la seva atribució al Mestre de Sant Mateu, l'anònim autor dels fragments conservats en aquesta població castellonenca.

del tipus de predel·la que ja en els quaranta Cascalls havia aplicat a Cornellà.⁴⁴ El bancal de sant Miquel seria en aquest sentit una de les primeres formulacions en escultura d'una tipologia que en endavant aconseguí ressò; si més no venen a la memòria els retaules de Jordi de Déu, obres de Cervera i Santa Coloma de Queralt,⁴⁵ i els que ofereix l'escola de Lleida, en particular com a obra especialment notable el retaule de sant Llorenç.⁴⁶ Aquests tipus que marca en vertical el bust de la figura s'ha definit a partir del seu origen pictòric⁴⁷ en una sistematització que destrueix el *clipeo* funerari. Malgrat la viabilitat d'aquest paral·lel en pintura no hem de negligir la tradició que a la Itàlia meridional és també afí als noms de l'escultura, fornint a Nàpols i a diversos llocs dels territoris campà i calabrès abundants exemples que ho certifiquin.⁴⁸ És coneguda la incidència de Tino i la seva escola en el marc present; en aquesta vessant, doncs, no podem oblidar les incitacions

44. Pel que fa a l'estructuració polilobulada que encercla els personatges de la predel·la de Cornellà i en funció de la seva transcendència vid. Josep BRACONS i CLAPÉS, "Un fragmento del banco de un retablo de piedra catalán en el Fogg Art Museum", a *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, XV, 1984, pp. 39-45, p. 44. Cf. a la vista d'ascendents italians: Raffaele MORMONE, *Sculture trecentesche...*, fig. 80, p. 45 (sarcòfag de Giovanni de Capua); Ottavio MORISANI, "L'Arte a Napoli...", en què es reproduïx el sepulcre de Perrotto Cabanni; Francesco NEGRI ARNOLDI, "Scultura trecentesca in Calabria: il Maestro di Mileto", a *Bollettino d'Arte*, 1972, n. 1, pp. 20-32, fig. 26 (relleu de sant Antoni, Museu de Castello Ursino a Catania) i en tant que derivacions MORMONE, Op. cit., figs. 31-37. Indiquem que en bona part dels casos el joc polilobulat es sintetitza en cercles sense articulacions decoratives afegides als mateixos (és el cas de Forés a Catalunya), encara que de vegades en podem documentar algunes substitutives dels lobulats més característics del català. A Sant Domènec de Nàpols (tercera capella de l'evangeli) hi ha una d'aquestes variants reflectida en el relleu de sant Jaume que centralitza un conjunt de tres fragments convertits en frontal d'altar. L'efigie omple l'espai en totes direccions mentre que aquelles que l'acompanyen assenyalen en major intensitat les verticals. Vegeu també el tema en l'àrea d'influència toscana a A. GARZELLI, Op. cit., fog. 153, 156, 158-160. Una altra variant del tetralobulat és la utilitzada en la tomba de Drugo Merloto a Santa Chiara, i en la de Bertrando de Laucto en el santuario de Montevergine entre d'altres.

45. Cf. Agustí DURAN i SANPERE, *Els retaules...*, I, làms. 35b i 36-39 i Josep BRACONS, "Un fragmento...", p. 45. Tant les obres de Jordi de Déu com el retaule de sant Miquel dependrien de models comuns bifurcats a partir de l'aportació de Cascalls.

46. Vid. A. DURAN i SANPERE, Op. cit., làms. 66 i ss.

47. Vid. bibliografia not. 45.

48. Vid. Francesco NEGRI ARNOLDI, "Scultura Trecentesca in Calabria: apporti esterni e attività locale", a *Bollettino d'Arte*, n. 21, 1983, pp. 1-48, que en forneix nombrosos exemples, figs. 2, 6, 8-9, 14, 16-18, 21-22, 37-39, 42-47.

plàstiques que es difondrien en funció del seu mestratge i a partir de treballs com els projectats en les sèries dels sepulcres angevins; pensem en el seguit rimat de personatges entronitzats, sota arcuacions, que envolten les cares d'alguns sarcòfags tant a Santa Chiara com a Donnaregina.⁴⁹ També cal esmentar el bust que identificat amb sant Mateu forma part dels conjunts de l'Abadia de la SS. Trinità di Cava⁵⁰ i que, si bé es presenta com a figura independent, perfila un model assimilable als que després és reproduiran amb més o menys fortuna tant a Itàlia com a Catalunya, traslladats a sepulcres i predel·les.

Una alternativa més que retenim àdhuc en l'àmbit català ve donada per la inserció de personatges de cos sencer en predel·les. El cas més clar dintre d'aquesta fórmula és el que subministra el retaule de santa Úrsula de l'església de sant Llorenç de Lleida i la sèrie de verges del seu bancal. Aquesta obra ens duu novament a Cascalls i als seus cercles al mateix temps que facilita l'exemplificació de correspondències amb els centres de l'Itàlia meridional i no és estranya a algunes derivacions de la trajectòria tinesca, encara que l'explicació d'aquestes puguin fer necessària, no gessenmenys, la introducció de vies que s'imposaren, a la vegada, en la conformació de l'estil afermat des de Nàpols i difós en la segona meitat del segle XIV. La tomba de Maria Durazzo⁵¹ ens dona idea d'aquesta adequació peculiar que mostra les figures senceres; a l'uníson el seu estil es diferencia de la producció napolitana més lligada a la creació dels

49. Vid. Ersilia CARELLI i Stella CASSIELLO, *Santa Maria Donnaregina in Napoli*, Napoli, 1975, pp. 45-50; Ottavio MORISANI, "Nota su Tino di Camino a Napoli", a *L'Arte*, XLIII, 1940, pp. 189-197; i en general Ottavio MORISANI, *Tino di Camino...*, pp. 40-57.

50. Vid. *La Badia della SS. Trinità di Cava*, Badia di Cava, 1976, fig. de la p. 31.

51. Aldo DE RINALDIS, *Santa Chiara*, Napoli, 1920, pp. 127 i 163-167; NEGRI ARNOLDI, *Op. cit.*, 1983, figs. 68-70. El procediment del Mestre durazzesco és ja, però, en sepulcres directament vinculats a Tino (els de Filippo di Taranto i de Giovanni di Durazzo a san Domenico Maggiore, vid. MORISANI, *Tino di Camaino...*, pp. 81-2, tavs. XVI-XVII) o de forma més explícita, en altres que en depenen en segona instància i que mantenen una datació anterior al sepulcre de la Durazzo, morta al 1366 (sepulcre de Bartolomeo Brancacci també a san Domenico, IDEM., p. 82, tav. XIV). Un segon cas molt posterior al del retaule de santa Úrsula el constitueixen els fragments procedents de sant Pere de Maldà (vid. DURAN i SANPERE, *Op. Cit.* lám. 118a), tot i que tenim en compte que ja a les primeres dècades del segle XIV alguns sepulcres catalans havien arreglerat a la cara frontal de les seves caixes figures de cos sencer (vegeu la tomba d'Ermengol VII d'Urgell a The Cloisters de Nova York o la de Ramon Folch de Cardona a Poblet) no hi podem establir una implicació directa amb les predel·les que ens interessen.

toscans, senesos i florentins, i fidel sobretot a Tino, per cridar l'atenció en vista a l'autoritat de models llombards que s'adiuen també amb l'escena meridional quant s'ajusten certs requeriments iconogràfics.⁵² Derivacions de l'anomenat Mestre *durazzesco* es poden retenir a Santa Chiara de Nàpols (sepulcre de Niccolo Merloto, † 1368)⁵³ i a Altomonte (sepulcre Sanginetto, c. 1360-70);⁵⁴ també més enllà de la capital localitzen en les peces que dibuixen el batejat com a "Mestre de Mileto".⁵⁵ Amb la referència al Mestre de Mileto i a les tombes de la capella de la família Del Balzo afegim dos casos més per a la comparació entre els frontals de

52. Cf. C. BARONI, *Scultura gotica lombarda*, Milan, 1944. Sobre l'assumpte iconogràfic de "l'Epifania del donant" i els seus creuaments en l'escena italiana vid. Rosa ALCOY, "Acerca de algunas epifanías extemporáneas: la llegada al Otro Mundo y la iconografía de los reyes magos", a *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, XXVII, 1987, pp.39-65.

53. Aldo de RINALDIS, *Santa Chiara*, p. 167 i Francesco NEGRI ARNOLDI, Op. cit., 1983, fig. 10.

54. Vid. Giovanni CARANDENTE, "Due contributi per la scultura trecentesca in Calabria", a *Belle Arti*, 1951, 1, pp. 18-24, figs. 15-22; i Francesco NEGRI ARNOLDI, Op. cit., 1983, pp. 30 i ss.

55. Vid. NEGRI ARNOLDI, Op. cit., 1972, on es defineix la figura del Mestre de Mileto potser amb un excès de generositat pel que fa al número d'obres que li són assignades. En els dos articles esmentats Negri Arnoldi recolza una interpretació global de l'escultura del Meridione fonamentada en la confluència d'un corrent *francesitzant*, com a component transalpina forana a les aportacions italianes, i una tradició local campana, assajant a la vegada de reduir al mínim els deutes amb una "maniera tinesca" i un art d'ascendència toscana que, segons l'autor, reverteix en tesis denunciabls pel seu "pantinisme". Aquesta opinió de Negri Arnoldi, formulada ja anteriorment per Raffaello Causa en allò fonamental però plantejant la qüestió en termes no tan radicals (vid. Op. cit.) infravalora la repercussió de Tino que al nostre judici va ser sinó exclusiva i unilateral, sí, com a mínim, una de les traces que fan possible la comprensió dels fenòmens escultòrics en l'àmbit d'influència napolitana. La seva implicació en aquest permet, en conseqüència, considerar el tinisme com a un dels factors que es comprometen en la creació d'una escola meridional d'escultura, a la qual no hem de negar aquí originalitat, ni particularismes específics, obviant una interpretació que subjectaria totes les seves vessants a la producció toscana. En aquest sentit encara hauríem de fer dos observacions més; per una banda Tino va ser capaç de immiscir-se globalment en l'evolució de l'escultura trescentista i hem de reconèixer el seu paper determinant dintre aquest desenvolupament que porta les seves inèrcies i la seva trajectòria més enllà de les comarques italianes. D'altra banda, hauríem de parlar dels registres que fan peculiars els treballs que aquest escultor duu a terme a la capital campana, ja que en aquesta direcció revertim una idea alternativa sospesada en l'interès d'una renovació napolitana que faculta a l'autor dels sepulcres de Caterina d'Àustria o de Maria d'Hongria, entre d'altres intervencions, per a inserir-se en una dinàmica que construeix (o destrueix) "escola" des de dintre.

sepulcre italians, amb personatges de cos sencer, i un dels sistemes de configuració de la predel·la a Catalunya que, si no sembla ser el més extès, assoleix també representació en el conjunt ja citat sota advocació de santa Úrsula. No solament es tractaria d'acusar l'intercanvi tipològic entre l'obra lleidetana i el Mestre dels Del Balzo sinó també de fer patent que la coordena estilística d'una i altra confirma el paral·lelisme que establím a partir d'uns antecedents comuns que podrien explicar prou bé algunes coincidències entre obres que són pràcticament contemporànies i que validarien tonalitats anàlogues a Itàlia i Catalunya ja dins la segona meitat del Trescents.⁵⁶ Comparem les verges del bancal català amb les dames que acompanyen a Isabella Apia, muller de Rainondo Del Balzo, en la caixa del seu sepulcre. Sense abandonar l'ordre formal, la tomba d'aquest darrer evoca suficientment l'estil de Jordi de Déu quan realitza els relleus del retaule de Santa Coloma de Queralt. És suggestiu l'acarament figura a figura de totes dues obres per demostrar l'adient del símil que, tanmateix, no pot pretendre descobrir vincles directes que les cronologies desdiuen o fan poc viables.⁵⁷ No és així en canvi quan l'objecte confrontat amb l'obra de l'esclau de Cascalls és la producció del Mestre de Mileto, segons la reinterpretació de Negri Arnoldi treballant c.1340-50, i altres obres que en la vintena central del segle fan adaptació de contribucions que havien donat la primera línia de les experiències de l'escultura de Nàpols. Girem aleshores al voltant de fragments com els que conserva l'església del Rosario a Vibo Valentia (c. 1346-7) o el sepul-

56. Rainondo del Balzo morí al 1375, el mateix any que la seva esposa; els seus sepulcres serien propers a aquesta data, la qual cosa impedeix considerar-los en el terreny dels precedents, feta salvetat que hem insistit en l'actualitat permanent de les aportacions italianes en l'espai català, i en previsió d'una comunicació que en dates tardanes afavorirà la reciprocitat de les influències i acords entre ambdues zones. Vid. L. DE LA VILLE SUR YLLON, "La capella del Balzo in santa Chiara", a *Napoli Nobilissima*, I, 1892, pp. 54-56; Stanislao FRASCHETTI, "I sarcofagi dei reali angioini in Santa Chiara di Napoli", a *L'Arte*, vol. I, 1898, pp. 385-438, p. 409; Aldo DE RINALDIS, *Santa Chiara*..., pp. 169-171; Ottavio MORISANI, *Tino di Camaino*..., p. 85, tav. XVIII.

57. Vid. DURAN I SANPERE, Op. cit., láms. 36-39. Uns dotze anys separen els dos sepulcres napolitans del retaule de Santa Coloma (1386-87). Si admentem que Jordi de Déu era ja a Catalunya el 1363, és obvi que no hauria vist les tombes dels Del Balzo, sempre i quan descartem la idea d'un viatge intermedi en la seva activitat catalana, la qual cosa no sembla massa versemblant. El problema serà el mateix si prenem com a terme de comparació altres peces com les de l'església de san Francesco de Gerace (sepulcre de Nicola Ruffo, c. 1373); vid. F. NEGRI ARNOLDI, Op. cit., 1983, figs. 43-47.

cre d'Ademaro Romano de Scalea (c. 1342).⁵⁸ La formació en terres de la Itàlia meridional, previa a l'arribada a Catalunya, que ja hem hipotetitzat per a Jordi de Déu hauria tingut lloc dins l'atmosfera capaç de generar una producció que sembla regida per uns primers models napolitans que introdueixen en profunditat les descobertes que definien l'avançada i les modes del moment en la Itàlia trescentista.

Encara que el retaule de sant Miquel ha perdut la part central de la predel·la i per tant res no podem deduir del seu projecte, aquesta sí permet aproximacions estilístiques amb algunes de les obres napolitanes. La més antiga seria la tomba de Caterina d'Àustria (†1323) assignada al propi Tino i que interessa sobretot en funció de sants que organitzen la cara anterior del sarcòfag.⁵⁹ En particular cal comparar el sant que a la dreta de sant Francesc sosté un llibre obert, en el sepulcre de Caterina i els sants, un barbat en idèntica actitud, i un altre malmès que mostra tancat el seu còdex i que s'identificaria millor amb els trets que descriuen l'efigie italiana, tots dos en la predel·la del referit retaule del MAC. Pel mateix camí són possibles comparacions menys literals que condueixen a obres com el sepulcre de Drugo Merloto (†1339) a santa Chiara,⁶⁰ en que s'ofereix un tipus no massa comú sempre i quan admetem que l'actual disposició del conjunt és l'originària, on els relleus que d'habitudo ocupen el frontal del sarcòfag varien la seva col·locació configurant una mena de bancal ("predel·la") que l'apropa a les fórmules usades en predel·les de retaule catalanes.⁶¹ És precisament amb els sants que ritmen la base de l'epifania del donant amb els que pretenem establir l'equiparació més immediata.

Si hem pogut constatar lligams entre predel·les i frontals de sepulcre,

58. Vid. IDEM., figs., 37-39 i figs. 3-5 i 13.

59. Vid. bibliografia not. 30 b., en particular R. MORMONE, Op. cit., fig. 61, p. 44; i Aldo DE RINALDIS, "Una tomba ...", fig. p. 211, autor que no recolza l'atribució a Tino i considera l'obra depenent d'un seguidor "napolità" de Giovanni Pisano.

60. Vid. A. DE RINALDIS, *Santa Chiara* ... pp. 161-163, làm. fora de text s.n.; Pietro TOESCA, "La scultura nell'Italia meridionale", dins *Il Trecento*, Torino, 1951, fig. 340, p. 377; Giustino JOVINO, *La Chiesa e il chiostro maiolicato di santa Chiara in Napoli*, Nàpols, 1983, pp. 91-93.

61. Per a altres obres que admeten l'equiparació "tipològica" amb la predel·la de sant Miquel vid. R. MORMONE, Op. cit., fig. 10, pp. 30-1, fig. 31, pp. 37-38, també recordem un fragment mutilat de sarcòfag amb tres figures de sants que actualment està depositat al deambulatori de San Lorenzo Maggiore de Nàpols, i també aquelles que acompanyen el sant Jaume esmentat a la nota 44.

també altres recursos poden ser parangonats amb solucions detectables en l'articulació dels retaules catalans. Ens interessem ara pel procediment segons el qual zones verticals complementàries es veuen poblades d'imatges exemptes que, a vegades sota baldaquí com en el cas del retaule de sant Llorenç a Lleida, fan palès el seu volum sobresortint en els muntants que limiten les escenes. Aquest procediment fa obligat esmentar, en particular si pensem en el retaule lleidetà i els seus profetes amb filactèries, el què de similar veiem en la tomba de Robert d'Anjou a Santa Chiara de Nàpols,⁶² no solament quant a disposició sinó també quant pertoca a la contextura general de les imatges. Observem encara, malgrat els desperfectes soferts pel conjunt, la integració d'efigies exemptes que omplen els diversos espais oberts en les columnes de baldaquí que cobria la tomba del rei. Els seus autors, Giovanni i Pacio Bertini da Firenze⁶³ adopten, transformat-les, les aportacions de Tino di Camaino a Nàpols;⁶⁴ modulen així una nova vía que no és aliena tampoc a les millors produccions de la definida com a "escola de Lleida", sense excloure el que entenem per activitat lleidetana de Cascalls.

L'important complex d'episodis dedicats a la vida de Santa Caterina que hauria constituït un més dels atractius de Santa Chiara si d'establir

62. Vid. Aldo DE RINALDIS, *Santa Chiara ...*, pp. 143-149 i en particular p. 156-159 i Ottavio MORISANI, "L'Arte a Napoli...", p. 645.

63. Vid. Émile BERTAUX, "Magistri Iohannes et Pacius de Florentia Marmorarii fratres", a *Napoli Nobilissima*, 1895, pp. 134-138 i 147-152. Gaudenzio DELL'AJA, *Il restauro della Basilica di Santa Chiara in Napoli*, (Nàpols), 1980, pp. 194-208, endemés d'aquells estudis que hem citat en notes precedents i que centren l'anàlisi a Santa Chiara, monogràficament o en textos de caire més general.

64. Tot i que, però, no abandonin les peculiaritats que els diferenciaven de l'escola més estrictament senesa, referint, doncs, en l'estil, els seus orígens florentins, en el qual pesa la personalitat d'Andrea Pisano, segons criteri admès. Ja Bertaux (vid. "Magistri Iohannes...", pp. 137-138) assenyalava l'enllaç entre els relleus del campanile i l'escola d'Andrea, per tal d'observar com les seves components havien de ser assumides, més endavant i només en part, des de la producció de Giovanni i Pacio Bertini, ara treballant a Nàpols, nova radicació dels estilemes florentins que difonen i transformen en funció del tinisme dominant. El seu paper pot ser revaloritzat com a camí entre dues opcions que perden potser en nitidesa, pel que fa a la classificació d'estils "purs", però que tal vegada fan més assequibles les seves resultants en tant que la seva interpretació esdevé més fàcil i, en aquest sentit, també la penetració directa del seu ensenyament mitjançer. En base a la distinció estilística dels dos germans Bertini. Causa creu viable un intent de precisar el tipus i l'abast de la seva relació amb Tino a través de dades documentals que fan atractiva l'associació de la figura de Pacino al senès (vid. R. CAUSA, Op. cit., pp. 71-73).

connexions amb Catalunya és qüestió, fou destruït per complet en l'incendi de 1943.⁶⁵ Resten, però, prou testimonis que fan intuir la transcendència del conjunt, molt especialment a la vista del desenvolupament de les tècniques narratives que havien de confrontar i traduir el text del relat. En aquest sentit la sèrie reclama la nostra atenció ja que el to dels episodis historiatos és el que haurem de "preveure" per explicar més tard el desig d'esplaiament narratiu que cobra extensió en alguns dels retaules de l'escola de Lleida. Així doncs podríem pensar sense obstacle en les escenes de la vida de Sant Llorenç o en les de la llegenda de Llúcia que omplen els retaules de pedra de l'església dedicada al primer (Lleida), com a mínim des d'un prisma d'aproximació que admet les derivacions i l'èxit aconseguit per les peces italianes, en què farem rellevants els jocs entre la figura i el fons arquitectònic, comuns a la revisió catalana. Una prova evident de la repercussió dels relleus de Caterina i de les seves solucions de continuïtat poden ser les mateixes conseqüents a Santa Chiara. Un plafó aïllat que reflecteix el martiri de santa Eufèmia⁶⁶ ens dona en l'esmentada església napolitana senyal de les mateixes a la vegada que ens forneix d'un patró de comparacions adient a l'estil simplificat que havia d'imposar-se, potser paral·lelament i en funció de models comuns entrevistos amb antelació, també en creacions com aquella que ja coneixem i que té per santa titular a Llúcia.

Fins ara el tipus d'equiparacions establert implicava el canvi de funció entres les obres italianes i les catalanes, restava fora dels seus marges una alternativa que hauria de comunicar les dues realitats a partir del mateix pla, és a dir, aquells casos en què coincidia la finalitat primera a què es destinaven unes i altres produccions. Sense negligir altres contorns, ens limitarem a indicar la vàlua que lògicament pertoca a l'art funerari en els espais italià i català.⁶⁷ El tema dels jacents en seria

65. Vid. E. BERTAUX, *Op. cit.*, pp. 148-151. Stanislao FRASCHETTI, "Dei bassorilievi rappresentati la leggenda di santa Caterina in santa Chiara di Napoli", a *L'Arte*, 1898, pp. 245-255. Aldo DE RINALDIS, *Santa Chiara* ..., pp. 180-194.

66. Avui a la sisena capella del costat de l'epístola de Santa Chiara de Nàpols, la peça ha estat normalment considerada integrant de la trona, encara que el fragment es presentava dissociat d'aquesta ja abans de la seva destrucció. Vid. E. BERTAUX, "Santa Chiara de Naples" dins *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, t. XVIII, Roma, 1898, pp. 165-198, pp. 196-197; Aldo DE RINALDIS, *Santa Chiara* ..., pp. 200-202; Gaudenzio DELL'AJA, *Op. cit.*, pp. 220-224, fig. 113.

67. Malgrat la connexió que F. D'URAN CAÑAMERAS, "La influencia italiana en los sepulcros reales de Santos Creus", a *Santos Creus*, n. 15, 1962, pp. 185-190, estableix amb

indubtablement aspecte fonamental; no podem, però, estendre'ns aquí en un intrincat sistema de relacions que no menysprearia altres components i que malgrat tot fa casar els productes estudiats de manera força convenient en l'òrbita meridional. No deixarem d'apuntar la guia que ens faciliten alguns elements de caràcter específic. Tenim per exemple el tema del coixí llis o amb motius decoratius dibuixats per cercles i entrelaços i rematat per borles.⁶⁸ També algunes estilitzacions de caire vegetal que ornem els carcanyols, franjes i altres zones de la superfície esculpida; fins i tot són integrades de tant en tant en els induments de

Itàlia i amb Santa Chiara molt en particular, la seva aportació hauria de ser revisada a fons ja que, tant els punts de partença com les conclusions de l'article obren una perspectiva errònia que no té prou en consideració els matisos de la interrelació franco-campiana ni tampoc la cronologia d'emmarcament per l'art desenvolupat en ambdues zones.

68. La decoració d'entrelaços es repeteix insistentment des d'obres assignades a Tino (sepulcre de Caterina d'Àustria, vid. Aldo DE RINALDIS, "Una tomba ...", figs. 212-213, i sepulcre de Maria d'Anjou, a la vuitena capella del costat de l'epistola de Santa Chiara) a d'altres de cronologia més tardana, com són les tombes de Niccolò Merloto i Raimondo Cabano a Santa Chiara, i els sepulcres dels Aquino a San Domenico Maggiore. Vegeu també el jacent publicat a *Gesta*, vol. XII/2, 1980, per Dorothy GUILLERMAN, Op. cit., p. 135, n. 12. A Calàbria retrobem també exemples d'aquest sistema ornamental, aplicat amb freqüència per decorar el coixí que permet recolzar la testa del jacent, vid. NEGRI ARNOLDI, Op. cit., 1972, figs. 13-14 i IDEM, Op. cit., 1983, fig. 20. Els termes catalans a comparar els proporcionen, a títol d'exemple, un jacent fragmentari del Museu d'Art de Catalunya (José Maria MADURELL y MARIMON, "¿Una obra documentada de Jaime Cascayls?", a *Archivo Español de Arte*, XI, 1967, pp.83-84, lám. I) i el vestigi de coixí procedent de Poblet, avui al Museo Arqueológico Nacional de Madrid (Angela FRANCO MATA, *Catálogo de la escultura gótica en el Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, 1980, fig. 74, p. 157). Al marge del motiu que comentem caldria indicar que és, en realitat, la disposició del coixí, més o menys complex segons el cas, la que fa pensar d'entrada en la correspondència entre ambdues zones. A partir d'aquest nivell de l'aproximació se'n derivarien d'altres que interpel·len sobre equiparacions globals de l'efigie del jacent. Vegeu la figura de la tapa del sepulcre de l'infant Jaume a Poblet (vid. DURAN i SANPERE i AINAUD DE LASARTE, Op. cit., fig. 215, p. 224), com a fixació d'un tipus que retrobem abundantment tant a la Itàlia sud com a la Catalunya trescentista. Potser no serà debades treure a col·locació altres sorprenents coincidències de detall, com ara les dagues que sovint penjen de les cintures masculines, i en particular una de San Lorenzo (R. MORMONE, Op. cit., figs. 27-28) amb quatre caps a l'empunyadura, tal i com és la de l'arma equivalent que duu el sant Carlemany gironí, escultura universalment acceptada com a obra de Cascalls (Cfr. Pere FREIXAS, "Jaume Cascalls o Aloi de Montbrai: Estatua de rei o sant Carlemany", dins *Millennium*, Catàleg, Barcelona, 1989, p. 278), o el mànec del punyal que porta Hug de Copons al seu sepulcre del Museu de Solsona (Martí de RIQUER, *L'arnès del cavaller*, Barcelona, 1968, figs. 139).

les figures.⁶⁹ Això més enllà dels dissenys de la figura ajeguda que seria factible condicionar alhora a esquemes nascuts i difosos al voltant de les tombes angevines.⁷⁰

Una altra coordenada en què discernir categories de parentiu entre les produccions que hem anat confrontant emprendreia el discurs entorn la correlació de determinades figures que podem analitzar aïlladament. Seguint aquesta directriu cal integrar les il·lacions que ens deturen en la imatge de Maria amb el Nen, escultura que centra el retaule de Cornellà i trava en els seus modismes algunes de les intensitat pròpies del modulad tinesc. Tothora la podríem comparar amb treballs conservats a Nàpols, entre els quals un fragment d'acurada factura que s'integrava en el sepulcre de Giovanni di Capua i que es data vers el tercer decenni del segle. Les Madones de Castrovillari i Scalea ens obliguen a incidir en les semblances que, estilístiques en l'ordre general, són iconogràfiques al mateix temps. Vegeu, en definitiva, la disposició que adopta el tocat, combinació de corona i mantell descendent que es tanca amb fermall sobre el pit, la manera de recollir els cabells o la relació tipificada entre Mare i Fill, la caiguda vertical dels plecs fins arribar a terra i la torsió continguda que no arriba a definir l'amanerament d'algunes Verges franceses.⁷¹

69. Extreure conclusions al respecte d'aquests temes ornamentals que complementen els marges lliures o afegeixen notes descriptives i de textura a les superfícies esculpides obligaria a establir un repertori demostratiu on fer palesa la taula de correspondències, la qual en els seus nivells puntuals s'insinua sense dificultat. No iniciarem aquí aquest estudi minuciós, però volíem fer constar que el seu acompliment pot donar-nos resultats positius més endavant.

70. Vid. nota 68. Per tal de realitzar les comparacions necessàries caldria analitzar amb més deteniment els fons dispersats a l'església de San Lorenzo Maggiore de Nàpols, a més de considerar com es podria exigir les restes d'art funerari que omplen els temples que en època medieval presidien la ciutat campana.

71. R. MORMONE. Op. cit., fi. 79, 81-82, p. 45, i F. NEGRI ARNOLDI, Op. cit., 1983, fig. 19, pp. 10-11, quan a les peces del sarcòfag de Giovanni di Càpua, c. 1323. El relleu conservat a San Lorenzo Maggiore solament ens mostra amb prou definició el cap de la Madonna, encara que aquest és suficient per justificar la qualitat de la peça, sobresortint per la liniació mòrbida i dolça del seu modulad. Més tard, és factible la recerca de tipus que s'insereixen en les coordenades d'un gust semblant que difon els trets que, per a allò essencial, ja s'havien definit des de l'arribada de Tino (els efectes de la relació franco-senesa serien una perspectiva oberta que ara sols deixem insinuada), vid. els casos de Castrovillari (c. 1340-50) i Scalas (c. 1342) a F. NEGRI ARNOLDI, Op. cit., 1983, figs. 12-13, pp. 5-6, i CARANDENTE, Op. cit., fig. 20, p. 21. Ja com a derivacions apartades dels primers models vegeu també les restes de Vibo Valentia a l'església del Rosario (F. NEGRI ARNOLDI, Op. cit., 1983, fig. 21, p. 12).

Endemés dels parentius que en línia directa hem indicat entre figuracions de la Verge, també té interès no deixar de banda la producció d'imatges com la santa Caterina de Salaparuta a Sicília⁷² que reclama, en definitiva, la confluència d'estils sobre una traça creadora d'àrees de bilingüisme que, amb tot, es destaquen del que seria constant sincretista o filiació equilibrada entre dues maneres de fer divergents, donant peu així a una escola escultòrica original, que gaudeix d'imbricacions sortint de la pròpia Itàlia i entorn la panoràmica intrincada que dibuixa el Trescents europeu. No cal insistir en l'enllaç que ens condueix a Catalunya i a aquelles mostres de l'art del país que es generaren al voltant de Cascalls i un cercle extens de seguidors, que no sempre havien de reproduir estrictament els modismes del Mestre, un món paral·lel que té, tanmateix, els seus referents—o com a mínim bona part d'aquests— en les escoles de la Itàlia meridional.

Si fins ara la nostra argumentació s'ha fonamentat en el discerniment de les familiaritats entre obres radicades a Catalunya i un espai molt específic de l'italianisme, no hauríem de passar per alt que també tenen la seva importància en funció dels encreuaments amb Itàlia algunes peces que fan evident una presència catalana fora de la península, la qual reinterpreta les formes i models italians dintre dels marges que, a la vegada, li són afins en demarcacions territorials com pot ser la Sardenya. D'aquesta manera és lògic reclamar l'atenció sobre els relleus de la capella del remei de la catedral d'Oristano,⁷³ que són producció que tindrà en Cascalls i el seu àmbit un reclam imprescindible i que d'alguna forma, serveix en tant que testimoni o certificat d'un recorregut meridional que mediatitza i afavoreix relacions amb Itàlia. Potser Mallorca, i en especial, València completarien les vessants d'un decurs meridional de l'escultura gòtica del segle XIV que ara hem intentat centrar. La nostra visió d'un catàleg, que no hem reflectit per a aquestes regnes, i que tampoc és exhaustiu, sinó mostra representativa, pel que fa a Catalunya, seria l'ideal crític per a sospesar la incidència real del factor italià enfront

72. IDEM., figs. 34 i 35, pp. 19-20.

73. Vid. Joan AINAUD DE LASARTE, "Les relacions econòmiques de Barcelona amb Sardenya i la seva projecció artística", dins *VI Congreso de Historia de la Corona de Aragón* (Sardenya, 1957), Madrid, 1961, pp. 637-645, p. 638; apareix fotografiada a *Els catalans a Sardenya* (a cura de Jordi CARBONELL i Francesco MANCONI), Barcelona, 1984, figs. 142-143, i contextualada a la catedral d'Oristano a Raffaello DELOGU, *L'Architettura del Medioevo in Sardegna*, Roma, 1953, tav. CCIX.

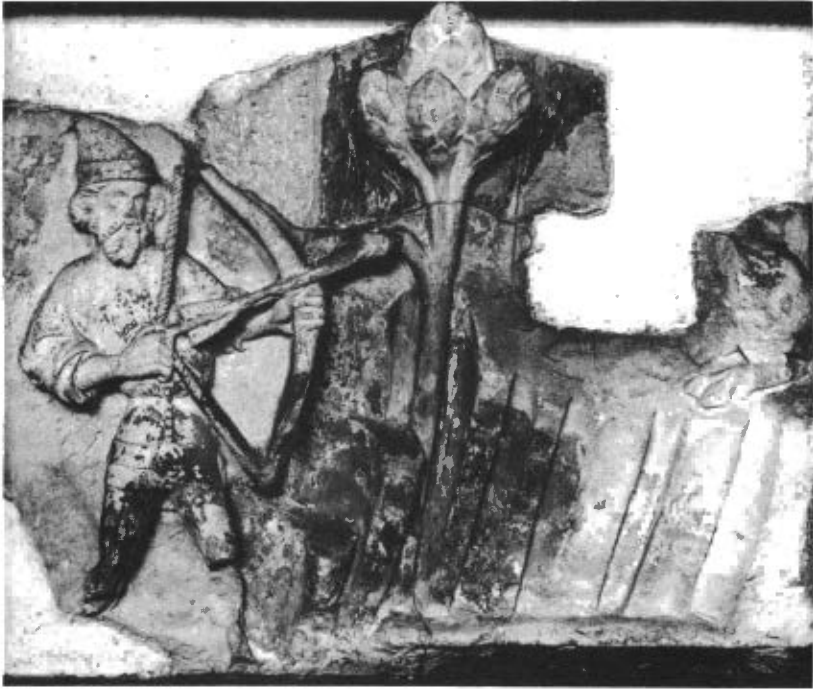
les suggestions franques, sobretot a partir d'una conjuntura que pertoca al domini de les arts italianes dins l'espai central del *Trecento*.⁷⁴

ROSA ALCOY
PERE BESERAN

74. Aquest article fou redactat el setembre de 1986. La seva publicació va restar pendent ja que la revista a què era destinat no s'arribà a editar en el moment previst. En vistes a la seva aparició a *Analecta Sacra Tarraconensia* només n'hem revisat alguns extrems bibliogràfics. Cal tenir en compte que en el temps trascorregut des de la redacció d'aquest text la nostra visió sobre alguns aspectes ha evolucionat, encara que mantenint-se en allò fonamental. Així, entre els matisos que voldríem si més no apuntar destacaríem la relació de Cascalls amb els mestres pisans que treballaren en el sepulcre de santa Eulàlia de la catedral de Barcelona, tema de particular importància per entendre la seva formació. En la perspectiva d'un aprenentatge pluridisciplinar no solament es tractaria d'entendre l'enllaç de l'escultura cascalliana amb l'enfocament plàstic dels marbristes pisans sinó també una coordenada més àmplia que dibuixen els tres vertexs d'un atractiu triangle: Barcelona, Mallorca i Pisa i que ens porta de la producció de Cascalls a les realitzacions pictòriques mallorquines i pisanes del primer Trescents. Una perspectiva més àmplia a ROSA ALCOY, *La introducció i derivacions...*, pp. 939-974.



Retable de Sant Miquel. Museu d'Art de Catalunya. Detall: salvament d'una dona prenyada.



Retaule de Sant Miquel. Detall: miracle del Mont Gargano. Museu d'Art de Catalunya.



Retaule de Sant Miquel. Detall de la predel·la. Museu d'Art de Catalunya.



Retable de Sant Miquel. Detall de la predel·la. Museu d'Art de Catalunya.



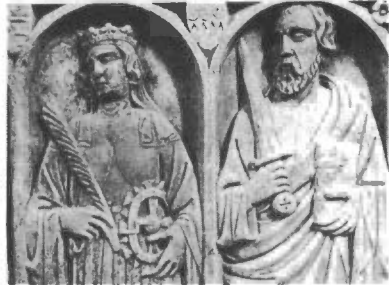
Sepulcre de Caterina d'Àustria. Detall del sarcòfag. Església de San Lorenzo.



Predel·la del *Retaule de Sant Martí*.
Santa Llúcia, Santa Caterina i Sant Pau.
Museu de Cervera.



Retaule de Sant Miquel. Fragment de la predel·la: Sant Domènec. Museu Marés (Barcelona).



Sepulcre de Nicola Ruffo. Detalls del sarcòfag: Sant Pere, Santa Margarida, Santa Caterina i Sant Pau. Església de San Francesco de Gerace (Calàbria).



Retaule de Santa Úrsula. Detall de la predel·la. Església de Sant Llorenç (Lleida).



Sepulcre Sanginetto. Detall del sarcòfag: Santa Llúcia i Sant Antoni Abat. Església de Santa Maria della Consolazione d'Altomonte (Calàbria).



Retaule de Cornellà de Conflent. Detalls de l'Epifania i de la predel·la. Església de Santa Maria de Cornellà de Conflent.



Figura de sant (?). Museu de Toledo (Ohio, USA). Proce-
dència desconeguda (Seu Vella de Lleida ?)



Retaule de Sant Llorenç. Profetes dels muntants. Església de Sant Llorenç (Lleida).



Àngel d'una Anunciació (?). Museu d'Art de Catalunya.



Figura de rei. Museu d'Art de Catalunya.



Retaule de Cornellà de Conflent. Detall de la Marededéu amb el Nen. Església de Santa Maria de Cornellà de Conflent.



Santa Caterina de Salaparuta. Chiesa madre de Salaparuta (Sicilia).



Fragment d'un sepulcre procedent del convent de Santa Caterina de Barcelona. Museu d'Art de Catalunya.



Fragment d'un sepulcre. Església del Rosario de Vibo Valentia (Calàbrira).



Tomba de Perotto Cabano. Església de Santa Chiara (Nàpols).

