

# Pere Sanglada en el context de l'escultura internacional catalana i europea

Joan Valero Molina  
IES Puig i Cadafalch, Mataró  
jvalero@retemail.es

## RESUM

---

Pere Sanglada és un dels escultors més prestigiosos de la Catalunya de finals del segle XIV i inicis del XV. Els encàrrecs que rebé del Consell i la catedral de Barcelona són un clar reflex de la seva elevada reputació. No obstant això, malgrat que es conserven algunes de les seves obres més importants, existeixen certs punts encara poc clars sobre la seva personalitat artística, especialment, tot allò relatiu al seu període formatiu, així com a les seves fonts o referents estilístics. En aquest treball s'intenta cercar una nova orientació que permeti oferir una mica de llum a aquestes qüestions, amb el suport de documentació inèdita i de noves atribucions.

Paraules clau:

Pere Sanglada, gòtic internacional, escultura, Barcelona.

## ABSTRACT

---

### Pere Sanglada and the international style sculpture in a Catalan and european context

Pere Sanglada is one of the most prestigious sculptors in the Catalonia of the end of the 14th century and the beginning of the 15th one. It is clearly thanks to his good reputation that he is offered assignments by the council and cathedral of Barcelona. However, although some of his most important works of art are conserved, certain points of his artistic personality are not very clear yet, especially everything related to his period of training as well as his stylistic sources or references. In this essay I have tried to look for a new orientation to be able to cast some light on these aspects with the support of unpublished documentation and new attributions.

Key words:

Pere Sanglada, International Style, sculpture, Barcelona.

1. Partint de la tesi doctoral (M. R. TERÉS i TOMÁS, *La renovació de l'escultura gòtica a Barcelona a l'entorn de 1400*, Universitat de Barcelona, 1985), són diversos els treballs que l'autora ha dedicat a aquest període. S'ocupa específicament de Sanglada a: «Pere ça Anglada, maestro del coro de la catedral de Barcelona: Aspectos documentales y formales», *D'Art*, 5, 1979, p. 51-64; *Pere ça Anglada. Introducció de l'estil internacional en l'escultura catalana*, Barcelona, 1987.

2. M. R. TERÉS i TOMÁS, *Pere ça Anglada...*, p. 17. He rectificat la primera citació, que Terés situava, a partir de les dades proporcionades per Madurell i Marimon, a 6 de febrer de 1386.

3. Fins dates ben recents s'ignorava quin podia haver estat l'epíleg de la carrera de Sanglada, després de la darrera dada coneguda, l'any 1407. Però la publicació del seu inventari acotà definitivament el límit final de la seva carrera (C. BATLLE, «La casa i l'obra de Pere Sanglada, mestre d'imatges de Barcelona (+1408)», *D'Art*, 19, 1993, p. 85-95).

4. Publicat a M. R. TERÉS i TOMÁS, *Pere ça Anglada...*, p. 104, on, a més, es transcriu íntegrament el Llibre d'Obra del Cor.

5. F. ESPAÑOL BERTRAN, «El ressò de Rieux a les catedrals catalanes», *Lambard*, IX, 1997, p. 276-277. En el marc d'un ampli estudi sobre la difusió a Catalunya dels models escultòrics trescentistes procedents del sud de França, concretament de l'anomenat «taller de Rieux», l'autora demostra l'inequívoc deute que la marededéu de la trona, obra per Sanglada abans de 1403, ret a un grup concret d'imatges marianes del Midi, centrat en la d'Azille-Minervois, datables cap a mitjan segle XIV.

**S**i hi ha un nom amb què es personalitzen els intensos canvis que es produïren en l'escultura gòtica de finals del segle XIV a Barcelona, aquest és el de Pere Sanglada. Tot i que ja era ben conegut per la seva implicació com a director d'un dels projectes més emblemàtics del moment, el cadiratge de la catedral de Barcelona (1394-1399), van ser els treballs de Terés els que permeteren dimensionar amb justesa la seva figura professional, dins del context d'un moment extraordinàriament important per a les arts figuratives, no només a nivell català, sinó també per a la resta d'Europa<sup>1</sup>. Tanmateix, encara existeixen alguns punts foscos, com per exemple tot allò relatiu a l'etapa anterior a la seva esclatant irrupció i, per tant, una qüestió tan fonamental com l'ambient artístic en què es va formar. O també el lloc que ocupa, en un sentit estilístic, en relació amb les diverses tendències que conformen l'estètica del gòtic internacional europeu.

Aquests són els principals temes que es desenvoluparan en aquest estudi, el qual es realitzarà partint de l'anàlisi de la seva obra coneguda, tot incorporant-hi noves atribucions, així com algunes notícies documentals inèdites.

Malgrat que l'assumpció, en funcions de mestre major, de les obres del cadiratge de la seu, el 1394, marca el punt de partida del nostre coneixement actual sobre Pere Sanglada (pràcticament tota la seva producció documentada o atribuïda sembla que pertany als anys que segueixen aquesta data), tenim constància de la seva presència anteriorment a Barcelona. Només s'han donat a conèixer tres documents anteriors a 1394 que esmenten Sanglada: el primer és datat a 6 de març de 1387, quan compareix com a testimoni, en qualitat d'imaginaire; el segon, a 9 de març de 1388, quan rep poders del pintor valencià Ramon

Valls, i el tercer, a 1390, quan apareix registrat com a habitant de la parròquia de Sant Just<sup>2</sup>. D'aquestes notícies, potser la que més crida l'atenció és la segona, que fa referència a una indeterminada relació amb un pintor valencià, però l'escassa explicació del document obre un marge excessiu a hipòtesis escassament sostenibles sobre la suposada existència d'una connexió valenciana.

A partir de 1394 els documents es mostren més generosos, i ens permeten traçar amb més fidelitat la trajectòria del mestre fins a la seva mort, esdevinguda l'any 1408<sup>3</sup>. La seva presència en el taller del cadiratge és gairebé contínua fins a l'acabament dels treballs (o més probablement dels fons econòmics destinats a aquests, ja que l'obra restà durant llarg temps inconclusa), al maig de 1399. A partir d'aleshores, seguirà establert a Barcelona, on s'ocuparà de diversos encàrrecs per al Consell de la ciutat, i sense perdre la vinculació amb la catedral, per a la qual efectuarà algunes obres destacables. Totes les quals seran concretades més endavant.

Tendeix a perfilar-se, per tant, la figura d'un mestre de reconegut prestigi, probablement el més ben considerat del moment a la ciutat de Barcelona, on és emplaçat per tots els documents. Ara bé, no podem deixar de banda l'existència d'un gran interrogant que planeja sobre la seva personalitat artística: totes les referències realment significatives són posteriors a 1394, quan passa a encapçalar el taller del cadiratge, en un moment en què per força ha de ser ja un mestre format i altament reputat. Coneixem la seva activitat, per tant, a partir del moment culminant de la seva carrera. Però, quin hauria estat el bagatge anterior que li hauria permès arribar fins a aquesta situació? Ara per ara, des del punt de vista de la

història de l'art, podem afirmar que hi ha dos Pere Sanglada: un de desconegut, anterior a l'any 1394, i un altre de posterior a aquesta data, més ben documentat i amb obres conservades i atribuïbles. Sobre el primer, les escasses dades conegudes són absolutament insuficients per tenir una consciència fiable de la seva activitat i manera de fer. Per tant, serà necessari recolzar-nos en el que sabem del segon Sanglada per poder arribar a conclusions satisfactòries sobre el primer.

La data de 1394 esdevé un important punt d'inflexió, no només per marcar l'inici de les obres del cadiratge, sinó perquè prèviament Sanglada emprengué un viatge de cabdal importància per entendre l'entrada del gòtic internacional (si més no, en l'àmbit de l'escultura) a Catalunya. El bisbe i el capítol enviaren Pere Sanglada a Girona, Elna, Narbona, Carcassona «e per altres lochs» per buscar models en altres cors, i també a Bruges per comprar la fusta<sup>4</sup>. Com ja remarca Terés, els cors de les ciutats abans esmentades pertanyien a èpoques anteriors, i seria en el viatge a Bruges on hauria trobat els models adequats per dissenyar el cadiratge de Barcelona. S'ha remarcat molt la importància del periple flamenc pel que suposaria per a Sanglada com a contacte directe amb el nou art internacional, i molt probablement fou així, però també, per un altre costat, s'ha demostrat recentment l'influx que l'escultura de la França meridional exercí sobre l'escultor<sup>5</sup>. Més matisable seria el paper de Sanglada, a partir d'aquest viatge (que hauria tingut com a etapes importants Avinyó, Dijon i París, segons suggereix Terés basant-se en les rutes comercials de l'època), com a introductor del gòtic internacional a Catalunya. En primer lloc, cal considerar el paper dels escultors forans que formen part del taller del cadiratge, alguns d'ells quals estaven altament qualificats, especialment Jani lo Normant. Potser van ser emmenats pel mateix Sanglada des del nord, però també existeix la possibilitat que s'haguessin incorporat al cor ja des de Catalunya, perquè hi entren quan les obres ja fa un temps que estan començades. En segon lloc, convé tenir present el pes específic, de moment escassament calibrat, que podia haver tingut l'equip d'escultors que treballava en les empreses constructives comandades per l'arquitecte Arnau Bargués<sup>6</sup>.

## La producció coneguda de Pere Sanglada

De l'obra de Sanglada ens ha arribat una mostra dispersa, la majoria de la qual és concentrada a la ciutat de Barcelona. La primera obra segura que li coneixem és la trona de fusta del cor, cobrada l'any 1403<sup>7</sup>. Situada al costat de l'Evangeli, pre-

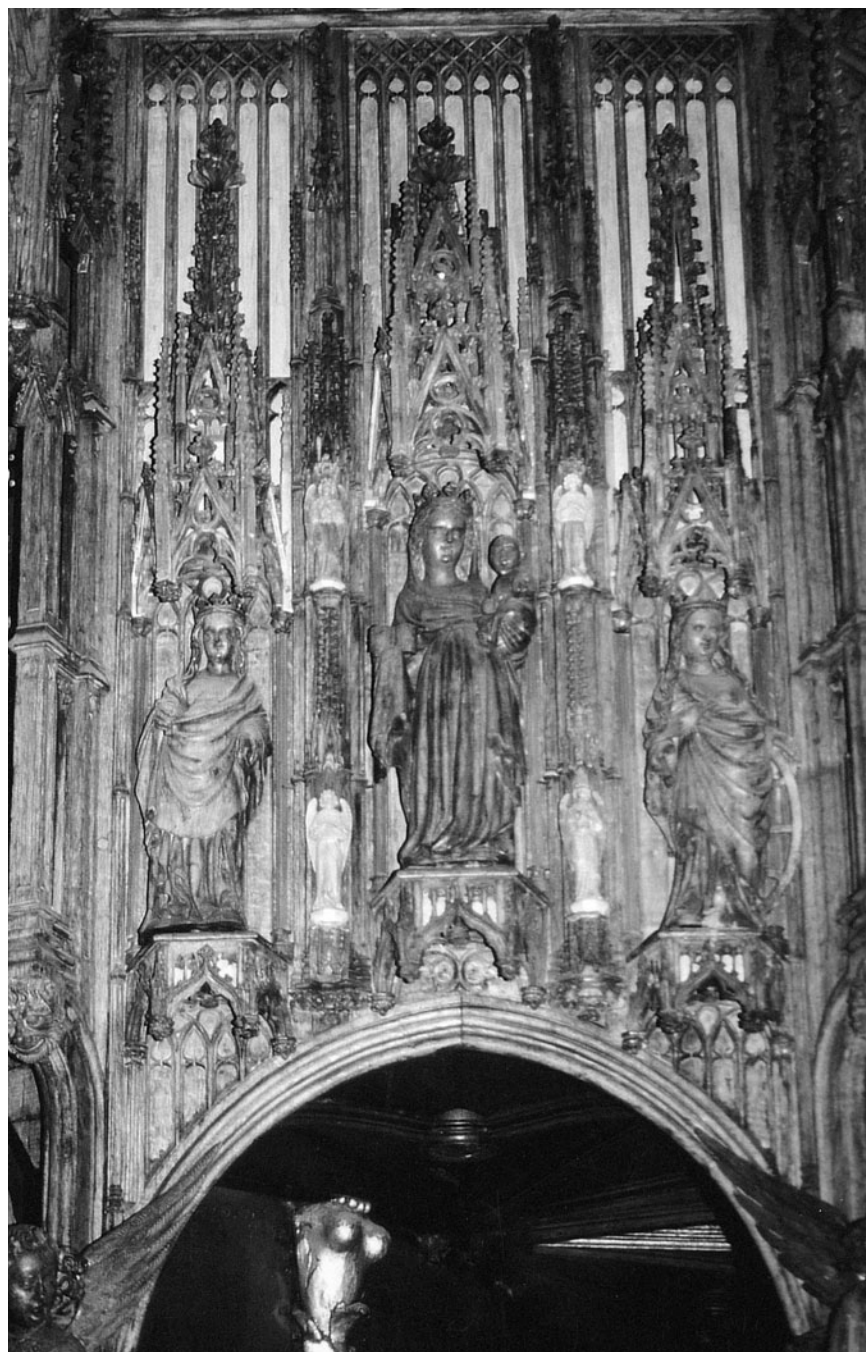


Figura 1.  
Trona de la catedral de Barcelona.

senta cinc cares ricament decorades amb tres figures cada una: la primera (orientada vers l'entrada), amb santa Eulàlia, la Verge amb l'Infant i santa Caterina (fig. 1); la segona, sant Pere, Crist i sant Pau; la tercera, sant Rafael, sant Miquel i sant Gabriel; la quarta, dos diaques indeterminats i sant Esteve, i la cinquena, un canonge, un papa i un bisbe. A partir d'aquestes quinze figures s'ha proposat l'atribució directa a Sanglada d'algunes de les misericòrdies del cadiratge, una atribució difícil en tractar-se d'una obra col·lectiva en la qual intervingueren nombrosos escultors qualifi-

6. Sobre aquest mestre: F. P. VERRÍ, «Un arquitecto de la Barcelona medieval. Arnau Bargués y sus obras», *Barcelona. Divulgación Histórica*, IV, 1947, p. 146-152; M. R. TERÉS, «Arnau Bargués, arquitecto de la ciudad de Barcelona: nuevas aportaciones documentales», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, IX, 1982, p. 72-86.

7. L'anàlitz i en fa una interpretació iconogràfica: M. R. TERÉS i TOMÁS, *Pere çà Anglada...*, p. 50-56. Existeix una notícia datada a l'any 1396, segons la qual es pagava a Lluís Borrassà «per pintar

cats, però en molts casos convincent, si ens atem a les estretes similituds existents<sup>8</sup>.

La segona obra documentada que s'ha conservat, també a la catedral de Barcelona, és la figura jacent de la tomba de sant Oleguer, acabada l'any 1406, que complementava un sepulcre més antic, de l'any 1372<sup>9</sup>.

A partir d'aquestes dues obres segures, que defineixen amb una certa precisió el seu estil, s'han proposat diverses atribucions. Una de les més plausibles és l'arcàngel sant Rafael de la façana de la Casa de la Ciutat. La imatge havia estat atribuïda amb escàs fonament a diversos escultors, però sembla que s'han de retenir, a falta d' aclariment documental, els criteris estilístics que emprà Duran i Sanpere per relacionar l'estàtua amb Sanglada<sup>10</sup>. Es té constància que l'obra va ser pagada cap a l'any 1400 per un ciutadà anònim a títol particular; aquest hauria acudit a un escultor prestigiós, que no necessàriament havia de formar part del taller de Bargués, responsabilitzat llavors dels treballs de la façana. Una dada documental que reforça l'atribució és l'encàrrec que amb posterioritat rebé Sanglada per fer les ales de l'arcàngel. L'estil del sant Rafael s'adequa plenament al de les figures de la trona, malgrat la diferència de dimensions i de material<sup>11</sup>.

Una altra escultura atribuïda és un cap femení custodiat pel Museu Diocesà de Lleida<sup>12</sup>. L'escultura, en fusta de noguera, està estretament relacionada amb les figures de la trona. S'ignora quina seria la seva procedència concreta, perquè tota l'activitat documentada de Pere Sanglada se centra a Barcelona, exceptuant l'encàrrec de la marededéu que havia de regir el retaule major de

la catedral de Monreale, tot i que és versemblant suposar que el mestre hauria realitzat aquesta imatge, que no s'ha conservat, en el seu taller barceloní<sup>13</sup>.

La darrera obra que cal esmentar, també perduda, és la llosa sepulcral del bisbe de Soror, Francesc Riquer, que figura en l'inventari d'un ja difunt Sanglada<sup>14</sup>. És possible que els capítols contractuals, fins ara inèdits, que s'establiren el 21 de setembre de 1405 entre el bisbe i l'escultor, fessin referència a aquesta obra, però lamentablement el text és escapat, de manera que no es pot descartar que tractessin sobre alguna altra realització, encarregada per una figura prou rellevant en el camp de la promoció com per merèixer un estudi monogràfic<sup>15</sup>. Criden l'atenció les característiques estructurals de la tomba, formada per una lauda de pedra i una altra de llautó, la qual sens dubte havia de ser col·locada a la part visible. Tot i que és escassa a Catalunya, no es tracta d'una tipologia rara, però el fet més inusual és que en tinguem documentat l'artífex, un escultor de gran categoria, perquè normalment aquestes làpides eren obrades en centres especialitzats, on la producció gairebé arribava a la categoria de la seriació<sup>16</sup>.

A partir de les realitzacions generalment acceptades com a obres de Pere Sanglada, es pot començar a entrar en les primeres consideracions sobre el seu estil. De totes maneres, les conclusions que se n'emanin seran necessàriament parcials, relatives a la darrera etapa de la seva carrera, sense saber amb certesa quins foren els paràmetres que regiren el seu treball abans del moment en què tenim constància que entrà en contacte directe amb les noves modes internacionals, cap a 1394.

la trona». Tradicionalment s'ha considerat que podia fer referència a un esbós previ, però existeixen alguns punts discordants en aquesta suposició: en primer lloc, el material emprat per a la pintura, l'atzur, no sembla el més adequat per realitzar un croquis provisional sobre paper, sinó més aviat per policromar alguna peça més sòlida i duradora. En segon lloc, pels mateixos dies es registren diversos pagaments que sembla que apunten cap a una estructura ja construïda: ferros «per tenir ferm la trona», i «claus per la trona». I, en tercer lloc, la presumpció que Sanglada estava plenament capacitat per dur a terme ell mateix un projecte o un esbós d'aquestes característiques, com es demostra amb altres destacats escultors de l'època.

Davant d'aquestes consideracions, sense deixar de banda que es pugui fer referència a una trona diferent (o bé una d'anterior, o bé algun moble més senzill que mereixés rebre aquesta

denominació, un fet poc probable, perquè el registre figura en el mateix Llibre d'Obra del Cor), no seria forassenyat especular sobre la possibilitat que l'estructura de la trona ja estigués acabada el 1396, i que durant els anys següents el mateix Sanglada l'hagués completat amb la incorporació de les petites imatges exemptes.

8. M. R. TERÉS i TOMÁS, *Pere ça Anglada...*, p. 49-50.

9. Recentment, Manote ha donat a conèixer una nova informació, datada a 3 de febrer de 1402, segons la qual Sanglada es comprometia a realitzar un dossier o tabernacle per a aquesta tomba (M. R. MANOTE i CLIVILLES, «Aportacions documentals sobre els escultors Pere Sanglada i Llorenç Reixac», *Bulletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 4, 2000, p. 13-18). Atès que l'encàrrec de l'efigie no li arribà fins uns quants anys després, segurament aquest addita-

ment devia anar destinat al primer conjunt. Sobre la identitat del client, que l'autora cita com a Ferrer Despuig, cal puntualitzar que en realitat es tracta del canonge Ferrer Despujol, pertanyent a una important nissaga afecta a la promoció de valuoses obres artístiques (J. VALERO MOLINA, «Bernat Despujol: un destacat benefactor de la Seu de Vic», *Lambard*, VIII, 1996, p. 161-177).

10. A. DURAN i SANPERE, «La Casa de la Ciutat», *Barcelona i la seva història. La formació d'una gran ciutat*, Barcelona, 1972, p. 285. Per veure els autors que segueixen aquesta atribució, i també els que adjudiquen el Sant Rafael a altres escultors, M. R. TERÉS i TOMÁS, *Pere ça Anglada...*, p. 81-82.

11. També s'encarregà de l'execució, per al mateix edifici, d'una estàtua de sant Andreu que havia de formar conjunt amb una marededéu i santa Eulàlia (presumi-

blement degudes al mateix Sanglada), totes les quals s'han perdut. Sobre aquest grup i altres obres de menys entitat realitzades per al consistori: M. R. TERÉS i TOMÁS, *Pere ça Anglada...*, p. 73-84.

12. En fa l'atribució: F. ESPAÑOL i BERTRAN, «Cercle de Pere Ça Anglada. Cap femení», *Thesaurus. Estudis. L'Art als Bisbats de Catalunya 1000-1800*, Barcelona, 1986, p. 176-177; la recull: M. R. TERÉS, «Cap femení», *Exposició Pulchra. Museu Diocesà de Lleida. Catàleg*, Lleida, 1993, p. 134.

13. La referència a la factura d'aquesta Verge és indirecta, continguda en el contracte de la part pictòrica, a càrrec de Guerau Gerner (J. 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*, VIII, 1950, doc. 149).

14. C. BATLLE, «La casa i l'obra-

dor...», p. 88, menciona l'obra per primera vegada.

15. L'inici del contracte es troba a: Arxiu de la Catedral de Barcelona (ACB), not.: Julià Roure, vol. 437 (1405-1406). Per l'especial interès que revesteix, adjunto la transcripció del protocol a l'apèndix.

Potser el decalatge de tres anys existent entre el contracte i la data de defunció de Sanglada, que deixà l'obra inacabada (un període de temps força prolongat per a una peça d'aquestes característiques), pot ser un element a favor d'una opció alternativa. En aquest sentit, cal recordar que per aquests anys el bisbe estava molt ocupat en l'embelliment de diverses capelles fundades per ell. Al claustre de la catedral de Soror fundà una capella dedicada a santa Clara i santa Eulàlia, i una altra dedicada a sant Antoni Abat i sant Antoni de Pàdua (P. L. LLORENS RAGA, *Episcopologio de la Diócesis de Segorbe-Castellón*, I, Ma-

L'obra de Sanglada es caracteritza per la realització de figures plenes, arrodonides, i amb un volum força acusat. Els plecs dels vestits són bastant suaus, ritmats, i en quantitat no excessiva. Les cares són rodones, amb els ulls ametllats, i sovint amb la papada lleument doblada. És, en definitiva, un estil que s'emmarca perfectament dins les pautes del que podríem considerar com la tendència del gòtic internacional francès de caràcter més conservador, és a dir, la que manté les directrius principals de l'escultura trescentista incorporant-hi el característic preciosisme de l'època.

Si bé s'aprecia una clara coherència estilística en tot aquest conjunt de peces, ens resta tractar sobre un grup escultòric que ha estat atribuït a Sanglada, per bé que sense un consens general per part dels investigadors. Es tracta, a més, de l'obra més primerenca de les citades, possiblement anterior al viatge efectuat pel mestre i, per tant, una possible clau per al coneixement del seu estil anterior: l'Anunciació del cor.

## El problema de l'Anunciació

El grup de l'Anunciació forma part de la primera fase de l'obra del cor, compresa entre els anys 1390 i 1393 o 1394, que implica l'aixecament de les parets del cor, de pedra, dirigida per un «mestre jordi», identificat amb Jordi de Déu<sup>17</sup>. Tot i que el projecte sembli degut a la iniciativa del bisbe Escales, tal com indiquen les seves donacions econòmiques i la presència del seu escut als murs, el finançament degué ser compartit per altres personalitats o esta-

ments. Puig deixa entendre, ambigüament, que la reina Violant podria haver costejat una part de l'obra<sup>18</sup>. També es registra una donació procedent d'un personatge vinculat a la casa reial, aquest cop amb una finalitat inequívoca, encara que els termes del document no aclareixin si el donatiu s'efectuà a títol personal o en nom de la reialesa<sup>19</sup>.

Les figures de l'Anunciació del cor, considerades generalment com a contemporànies a les parets de pedra, són les úniques obres anteriors al cadiratge que s'han intentat aproximar a l'estil de Pere Sanglada, malgrat que això obri punts importants per a la discussió. Tradicionalment s'havia acceptat la paternitat de Jordi de Déu, però una part de la crítica actual no veu clar que un escultor d'edat avançada i amb una formació i un desenvolupament totalment trescentistes pogués, no només adaptar-se a un corrent innovador, sinó també dur a terme un salt qualitatiu tan important<sup>20</sup>.

El conjunt constitueix, encara avui, una incògnita: si bé estilísticament s'apropa molt a l'escultura de Jordi de Déu, les figures tenen una qualitat superior a l'habitual en aquest mestre, especialment la imatge de la Verge, que mostra una actitud i un aire una mica més modern. Aquesta circumstància ha induït al fet que el grup sigui vinculat amb Pere Sanglada; per argumentar la palesa proximitat estilística de les escultures amb Jordi de Déu, caldria aleshores sostenir la hipòtesi que Sanglada s'hauria format en el si del taller de l'antic esclau de Cascalls. Però, tot i que aquesta no sembli una opció inviable, cal tenir en compte que quan Jordi de Déu arriba a Barcelona, l'any 1390, Pere Sanglada és ja un imaginari format que feia uns quants anys que vivia a la ciutat, mentre que

drid, 1973, p. 197-204; H. BORJA, «La diòcesis de Segorbe», *Estudis Castellonencs*, 7, 1996-97, p. 100-101). Per a la primera, encarregà al taller de Pere Serra un retaule, que encara es conserva al museu de la catedral de Sogorb; molt probablement també hauria encarregat un retaule dedicat als sants Antonis per a la segona capella. A més, promogué certes obres, possiblement una altra capella, al claustre dels framenors de Barcelona, on disposà ser enterrat, «in quodam carnerio que in pede altaris dicte Ecclesie habemus et fieri fecimus» (J. M. MADURELL i MARIMON, «Testamentos e inventarios episcopales», *Analecta Sacra Tarraconensis*, XXXIV, 1961, p. 110-111; Arxiu Històric de Protocols de Barcelona, not.: Bernat Nadal, Testaments, 1397-1398, vol. 58/174, fs. 163v-166). Aquestes obres foren empreses pel conegut arquitecte Guillem Abiell (ACB, not.: Julià Roure, vol. 478, 1405-1406), i no és descartable que Pere Sanglada hi

hagués participat en la decoració escultòrica. El retaule que el bisbe encarregà el 1409 als pintors Gerard de Bruna, de Diest, i Joan Duxana, de Saint Pourçain (França), dedicat a sant Esteve i santa Apolònia, podria haver estat destinat també al convent dels framenors, ja que un dels testimonis pertany a aquesta comunitat (J. M. MADURELL i MARIMON, «Lluís Borrassà...», X, 1952, doc. 816).

16. La principal zona d'especialització en aquesta tipologia es trobava en terres mosanes, sobretot a Dinant. A Catalunya es conserva un bon exemple en la làpida de Pere de Sagarriga (1418-1425), arquebisbe de Tarragona, procedent de la catedral d'aquesta ciutat, i que avui es conserva al Museu Marès (M. R. MANOTE, «Làpida sepulcral de l'arquebisbe de Tarragona Pere de Sagarriga», F. ESPAÑOL, J. YARZA (dir.) *Catàleg d'escultura i pintura medievals*, Barcelona, 1991, p. 381-383, on a més hi

consta una àmplia bibliografia sobre el tema). De Santa Maria de Solsona procedeix una altra lauda que avui es conserva al Louvre (X. SITJES i MOLINS, *L'art funerari medieval a la corona alta del Llobregat*, Manresa, 1994, p. 26-27, on es referencien altres exemplars avui perduts).

Intentant imitar-ne l'estil, però canviant el material, que passa a ser petri, cal mencionar la magnífica lauda de Margarida Jofre, abadessa de Santa Clara de Vic, realitzada cap al 1435 (J. BRACONS i CLAPÉS, *Catàleg de l'escultura gòtica del Museu Episcopal de Vic*, Vic, 1983, p. 114-115).

Com ja s'ha indicat anteriorment, Sanglada deixà inacabat el relleu tombal, i hem de suposar que encara no deuria estar en condicions d'anar al seu emplaçament definitiu, perquè uns quants anys després trobem un altre imaginari, anomenat Bernat Palma, que assumeix la responsabilitat de l'obra: segons ha

donat a conèixer recentment Manote, un document datat l'any 1415 revela la reclamació efectuada per Palma a Saurina, vídua de Sanglada, de la quantitat restant del pagament de la tomba que ell havia finalitzat, i d'altres treballs (M. R. MANOTE i CLIVILLES, «Aportacions documentals...», p. 13-18). Aquest extrem queda corroborat en un document posterior inèdit, de 27 d'abril de 1417, on l'escultor reconeix haver rebut del marmessor del bisbe una quantitat en concepte de la llosa esmentada (ACB, not.: Julià Roure, vol. 449, 1416-1417. Entre els testimonis hi trobem el pintor Joan Mates). Ho ignorem gairebé tot sobre aquest nou escultor, documentat a Barcelona entre 1413 i 1417, però, ateses les circumstàncies, és força probable que hagués estat deixeble de Sanglada.

17. M. R. TERÉS i TOMÁS, *Pere de Sanglada...*, Barcelona, 1987, p. 21-22. La figura de Jordi de Déu ha estat estudiada a fons a la

tesi doctoral de Pere Beseran, sota el títol: *Jordi de Déu i l'italianisme en l'escultura catalana de la segona meitat del segle XIV*, Universitat de Barcelona, 1996. En relació amb el tema concret del cor: P. BESERAN, «La intervenció de Jordi de Déu a la catedral de Barcelona», *Lambard*, IV, 1990, p. 159-195.

18. S. PUIG y PUIG, *Episcopologio de la Sede Barcinonense*, Barcelona, 1929, p. 274.

19. ACB, Aniversaris, *Liber clausularum testamentorum*, f. 105v: «Fernando de Torres de domo domini petrus [...] regis Arago», el 15 de novembre de 1392 donà a l'obra del cor de la seu la quantitat de dos-cents florins.

20. Aquesta objecció és expressada a: F. ESPAÑOL, «Pere Johan i la Verge dels Perdons de Santa Anna, a Barcelona», *D'Art*, 8-9, 1983, p. 196; M. R. TERÉS i TOMÁS, *Pere de Sanglada...*, p. 60.

21. L'any 1389, Jordi de Déu contractà dos tabernacles, destinats a Vilosell i Vinaixa respectivament, constant com a ciutadà de Tarragona (S. CAPDEVILA, *La Seu de Tarragona*, Barcelona, 1935, p. 105). El 17 de maig de 1390, però, quan contracta els capitells per al claustre de Ripoll, ja figura com a habitant de Barcelona, segons consta en les notes d'Oizonelles (Arxiu Capítular de Vic, sig. 2060, n. 16).

22. Segons el criteri de Beseran, aquestes són suficients per atribuir-la a Jordi: P. BESERAN, «La intervenció de Jordi de Déu...».

23. J. BRACONS i CLAPÉS, op. cit., p. 85-86.

24. M. R. TERÉS, «L'escultor Jordi de Déu i la marededéu del Museu Arxiu de Mataró», *Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria*, 24, 1985, p. 44-48. En aquesta imatge es constata una lleu torsió que comparteix una mateixa concepció amb la Verge de l'Anunciació.

25. Vegi's una bona fotografia a: A. DURAN i SANPERE, op. cit., p. 288.

26. En aquest any rebé la tonsura el seu fill Pere Joan (Arxiu Diocesà de Barcelona (ADB), *Registra Ordinatorum*, 8, 1395-1408, f. 164, 26 de març). L'any 1418 Jordi ja era difunt.

27. Els capitells del claustre de l'Hospital de la Santa Creu demostren que cap al 1406 el taller de Jordi seguia en ple rendiment (P. BESERAN, «Un grup d'escultures atribuïble a Jordi de Déu a l'Hospital de la Santa Creu, de Barcelona», *D'Art*, 14, 1988, p. 61-72).

28. F. ESPAÑOL, «Pere Johan...», p. 193-200.

29. Existeix una notícia als Llibres d'Obra, molt discreta i gens explícita: entre octubre del 1412 i el febrer de l'any següent es registren diversos pagaments a un obrer anomenat Jordi i al seu fill, per treballs indeterminats (ACB, *Llibre d'Obra*, 1411-1413, f. 41 i s.). Ens trobem davant la darrera menció coneguda a Jordi de Déu? La resposta a aquesta qüestió no és gens clara, perquè si bé el nom de Jordi no és habitual a l'època, sí que és cert que uns quants mesos abans (iniciis de 1411) es detecta un «Jordi Sart» treballant a la seu amb el seu fill Joan (ACB, *Ibidem*, f. 5-7).

30. Algunes vegades s'ha invocat el nom d'un altre fill de Jordi, Antoni Joan, com una mena de baula perduda que permetria entendre la introducció de l'internacionalisme en el si del taller del pare, o fins i tot a un nivell més general, però l'únic que coneixem amb certesa d'ell són uns escassos documents que el situen a Tarragona: l'any 1401 s'hi casava, tres anys després reapareix a la mateixa ciutat i el 1406 hi fa

Jordi de Déu estava establert a Tarragona<sup>21</sup>. Sanglada devia disposar, doncs, d'un estil propi, independent del de Jordi. Seguint aquest raonament, encara podríem considerar una possible col·laboració més o menys puntual que simplement subordinés Sanglada en relació amb Jordi de Déu, però aleshores seria difícil entendre la supeditació estilística de les escultures al llenguatge de Jordi, així com el fet que molt poc després se li hagués encomanat al primer una empresa de l'envergadura del cadiratge. La hipòtesi que atorga a Sanglada la paternitat de les figures de l'Anunciació, a més, pressuposaria un canvi substancial entre el Sanglada immediatament anterior a 1394 i l'immediatament posterior. De totes maneres, no es pot negar que existeixen alguns elements de gran interès que relacionen el conjunt amb la producció posterior de Sanglada. Per exemple, la comparació de l'àngel de l'Anunciació amb els que es troben, en forma de mènsula, als angles de la trona: si bé els rostres d'aquests presenten una finor molt superior, els rínxols dels cabells són idèntics. Cal indicar, però, que tampoc és aquesta una especificitat que emani solament del taller del Jordi de Déu, i podria interpretar-se com un recurs més genèric, emprat pels escultors de l'època.

L'atribució del grup a Sanglada, per tant, crea unes determinades contradiccions cronològiques i estilístiques difícils d'explicar. Per una altra banda, l'adscripció a Jordi de Déu o al seu entorn més immediat sembla més lògica, si tenim en compte els raonaments expressats abans, a més de les estretes similituds que uneixen l'Anunciació amb determinades obres de Jordi de Déu<sup>22</sup>, com per exemple la marededéu del Museu Episcopal de Vic<sup>23</sup>, o la marededéu del Museu Arxiu de Santa Maria de Mataró<sup>24</sup>. El suposat internacionalisme de l'Anunciació només es pot fer palès en la Verge, mentre que l'àngel es manté fidel a les pautes trescentistes; no podem oblidar un cert gir modernitzant que es constata en la darrera obra de Jordi de Déu i el seu taller, que es materialitza, per exemple, en la delicadesa dels relleus angèlics de la Casa de la Ciutat<sup>25</sup>. Un altre punt que cal tenir en compte, en aquest mateix sentit, és que hom es pot qüestionar si és possible que en tan poc temps l'estil de Sanglada hauria estat capaç d'assimilar una maduresa plenament internacional, i si això es podia deure al bagatge adquirit durant el viatge que efectuà al nord d'Europa per comprar la fusta.

Existeix una altra possibilitat que, malgrat que considero menys probable que les esmentades, no es pot deixar de banda. No existeix cap referència documental que ens certifiqui que l'Anunciació sigui immediatament anterior o contemporània a l'obra del cadiratge. Cal tenir en compte que Jordi de Déu segueix actiu a Barcelona, com a mínim fins l'any 1407<sup>26</sup>, i també que en els seus darrers anys l'assistiria el seu fill Pere Joan, que més tard

esdevindria un dels escultors més importants de la Corona. Podria ser l'Anunciació el resultat de la col·laboració dels dos artífexs? En aquest cas, possiblement ens trobaríem amb la darrera obra de Jordi de Déu i la primera del seu fill. Certament, aquesta és una qüestió difícil de discernir i gairebé indemostrable, atès el nostre desconeixement sobre el període final de Jordi de Déu, i l'inicial de Pere Joan<sup>27</sup>. La primera obra documentada d'aquest és el medalló de sant Jordi de la façana de la Generalitat, realitzat entre els anys 1416 i 1418, però existeix una peça que podria pertànyer a aquesta època, fins i tot podria ser anterior, que presenta interessants analogies amb la Verge de l'Anunciació. Es tracta de l'anomenada Verge dels Perdons de santa Anna, atribuïda a Pere Joan per Francesca Español<sup>28</sup>. La comparació entre la zona del bust (escot, ulls, celles, nas i cabells) de les dues figures revela tals similituds que, com a mínim, indueixen a la reflexió. La intervenció d'un encara molt jove Pere Joan podria haver imprès aquest caràcter internacionalitzant que respira l'Anunciació, però és evident que, ara per ara, ens manquen elements per poder establir hipòtesis sòlides<sup>29</sup>.

Finalment, encara resta una altra opció per considerar: que ni Jordi de Déu, ni Pere Sanglada, ni Pere Joan, fossin els responsables del grup de l'Anunciació, sinó algun altre escultor del taller del primer que treballés seguint amb certa fidelitat les directrius del mestre, i que fos receptiu a les novetats internacionals<sup>30</sup>. El tema resulta bastant problemàtic, obert a tota mena de consideracions, i només podrà ser resolt definitivament si per sort es troba algun document que n'esmenti explícitament l'autor.

## La personalitat artística de Pere Sanglada en la seva fase de maduresa

Si consideréssim plausible la hipòtesi que estima el paper de Jordi de Déu en la formació de l'escultor com a bàsic, hem de reconèixer que existeix un canvi qualitatiu i estilístic important entre les obres que es realitzaren al voltant del trescentista mestre Jordi i les de Sanglada a partir de 1394. Per tant, en aquest sentit seria lícita la consideració que s'ha fet del viatge al nord com a punt d'inflexió. Però seguirien sense estar gens clars els primers referents en l'obra de Sanglada, aquells que podríem estudiar a partir de les seves obres anteriors al 1394, en el cas que les coneguéssim. De manera que l'única opció viable és l'anàlisi de les obres conservades, despullant-les del seu internacionalisme per mirar d'esbrinar

quins són llurs dèbits envers l'escultura trescentista.

Francesca Español establí una connexió amb la tradició del sud de França, fortament marcada per l'empremta dels tallers de Rieux. La relació resulta extremament interessant, perquè no havia estat assenyalada fins aleshores, i perquè obria nous camins d'investigació. I és que la comparació de la Verge de la trona amb un grup d'imatges marianes del sud de França, d'entre les quals sobresurt la marededéu d'Azille-Minervois (Aude) no deixa lloc al dubte: tot i estar separades per un considerable marge de temps, és del tot factible sospitar que el model utilitzat per Sanglada hauria estat una imatge similar a l'occitana<sup>31</sup>. Si aquesta adquisició de models fou adoptada a partir del viatge que efectuà al Midi sota els auspicis del capítol catedralici, o si ja formava part del seu bagatge estilístic anterior, és una qüestió que encara no es pot discernir només a partir de l'exemple de la trona, de manera que també caldrà analitzar les altres obres.

Del sepulcre de sant Oleguer destaca la seva factura, en alguns aspectes extremament conservadora. Aquesta afirmació podria sorprendre si es pren fredament, sense cap argumentació, perquè l'efígie està considerada com una obra mestra del seu autor. Efectivament, si examinem algunes de les seves característiques, com el delicat acabat de l'obra o el magnífic modelatge del rostre, arribarem a la conclusió que ens trobem davant d'una obra de gran qualitat, però el conservadorisme mencionat fa més referència al model i la conformació de la peça, que no pas al virtuosisme de la seva realització. Fruit de la comparació amb una efígie de caràcter similar, i pràcticament coetània, es pot constatar un evident contrast: estic parlant de la figura del bisbe Escales, obra d'Antoni Canet (c. 1409-1412). L'estàtua del bisbe Escales manifesta més vitalitat —si és que es pot emprar aquest terme en una obra de caràcter funerari— amb el vestit solcat per plecs profunds i angulosos en la seva aresta, que li donen un aspecte agitat, en la línia de l'escultura parisenc més avançada. El cos de sant Oleguer, per contra, està tractat com un bloc més homogeni i voluminós, amb uns vestits plàcidament immòbils. Si en Canet el moviment ens remet al nord parisenc, la quietud de Sanglada ens condueix cap a solucions més tradicionals, que localitzem en l'escultura de la segona meitat del segle XIV a Catalunya i el sud de França. Valgui com a exemple l'efígie de l'arquebisbe Lope Fernández de Luna a la catedral de Saragossa, obrada per Pere Moragues l'any 1379, la qual, en l'organització del cos, és pràcticament idèntica a la de sant Oleguer<sup>32</sup>.

Però no és només en la concepció genèrica de la imatge funerària on trobem indiscutibles dèbits a la tradició catalana i del sud de França. Existeix un element de la indumentària, com és la mitra, que en

la seva decoració també apunta cap a la mateixa direcció. La utilització d'elements de caràcter arquitectònic com a ornamentació de la mitra és una particular característica que té el seu origen en l'anomenat «taller de Rieux», i que s'estén a tota l'àrea d'influència, directa i indirecta, d'aquesta escola.

El següent i decisiu pas per aprofundir les fonts estilístiques de Sanglada, en aquest cas la seva etapa posterior a 1394, passa pel coneixement de l'itinerari que seguí, i de les obres, escolles o mestres amb els quals hauria pogut entrar en contacte. A partir del Llibre d'Obra del cor sabem el nom d'algunes de les poblacions on va ser enviat Sanglada per prendre models: Girona, Elna, Narbona, Carcassona i un indefinit «per altres lochs». També es dirigí molt més al nord per comprar la fusta, a la zona d'efervescència del gòtic internacional, malgrat que només apareix el nom de Bruges com a segur. S'ha suposat que seria aquest darrer viatge el que hauria permès a Sanglada establir contacte amb el nou art, i que l'escultor, per arribar a Bruges, hauria recorregut una ruta comercial que passava per Avinyó, la Borgonya i París, tres centres artístics de primera magnitud<sup>33</sup>. Encara que no es pugui assegurar que Sanglada seguís efectivament aquesta ruta, sembla bastant factible. Una ràpida mirada als principals mestres o tallers que llavors treballaven a les zones que hauria pogut visitar ens permetrà discernir si tingueren o no alguna influència sobre l'obra posterior de Sanglada.

Avinyó, com a seu papal, concentrà un nombre important d'artistes. En el camp de l'escultura, destaquen els diversos monuments funeraris que s'erigiren durant la segona meitat del segle XIV i els primers anys del segle XV. Si bé aquestes obres presenten afinats iconogràfics que han estat directament relacionades amb la ideologia emanada del papat<sup>34</sup>, no es pot trobar una línia estilística definida o un taller predominant durant aquesta època. D'entre els mestres més distingits cal assenyalat: Barthelemy Cavallier, documentat a Avinyó entre 1372 i 1389, autor dels sepulcres del papa Innocenci VI i del cardenal Philippe de Cabasole; Perrin Morel, autor del sepulcre del papa Climent VII, i, en especial, els responsables dels sepulcres del cardenal Lagrange i d'Aigrefeuille. El primer ha estat atribuït a Perrin Morel, encara que de manera poc convincent<sup>35</sup>; les restes que ens n'han arribat revelen el treball de més d'un artífex, el més dotat dels quals (l'autor del grup presentat per Sant Joan) presenta analogies indiscutibles amb l'art parisenc més avançat. Del sepulcre d'Aigrefeuille només s'ha conservat una figura sencera, i probablement tres caps (dos d'apòstols i el de l'efígie jacent), tots el quals han estat guardats al Musée du Petit Palais d'Avinyó, deguts a un escultor de molt alta qualitat que ha estat posat en relació

testament (S. CAPDEVILA, op. cit., p. 107). Hi podem afegir una dada inèdita, corresponent a la tonsura d'Antoni, celebrada a Barcelona el 10 d'abril de 1395 (ADB, *Registra Ordinatum*, 1384-1395, f. 188v.). Aquesta notícia no està exempta d'interès, perquè ens emplaça l'enigmàtic fill de Jordi a Barcelona, amb tota probabilitat treballant al seu costat. És per aquesta raó que, malgrat l'escassetat de dades, no podem subestimar la hipotètica importància d'Antoni Joan.

31. Español cita dos exemples més que segueixen el mateix model, la Verge de Conques-sur-Orbiel, i la de Villalier (F. ESPAÑOL BERTRAN, «El ressò de Rieux...», p. 276-277). Sobre el taller de Rieux, continua essent fonamental l'estudi de: B. MUNDT, «Der Zyklus des Chappelle de Rieux und seine Künstlerische Nachfolge», *Jahrbuch Berliner Museum*, 9, 1967, p. 26-80. Més recentment, M. PRADALIER-SCHLUMERGER, *Toulouse et le Languedoc: la sculpture gothique XIII-XIV siècles*, Tolosa, 1998. La Verge d'Azille-Minervois ha estat publicada a: *Les Fastes du Gothique*, París, 1981, p. 110, on es proposa una cronologia cap a mitjan segle XIV.

32. També s'hi poden aproximar altres tombes episcopals, especialment la del bisbe Bertran de Montrodon a la catedral de Girona, obra de Jean Avesta (F. ESPAÑOL, «Joan Avesta, sculpteur de Carcassonne. L'influence de l'atelier de Rieux sur la Catalogne», *Bulletin Monumental*, 151-II, 1993, p. 383-403). Precisament alguns investigadors, abans que se'n conegués l'autoria, havien especulat sobre la possibilitat que Sanglada hagués intervingut en aquesta obra.

Pel que fa al sud de França, existeix una sèrie de tombes trescentistes que es troben en una línia molt similar: són obres que Español ha aproximat a l'estil d'Avesta: el sepulcre de Jean Cojordan (Belpech, Aude), i el d'un bisbe desconegut a Saint Nazaire de Carcassona. Dins d'una sensibilitat estilística propera, tenim l'efígie del cardenal Pierre des Prés (c. 1361) a Montpezat-de-Quercy (reproduïda a: J. GARDNER, *The Tomb and the Tiara*, Oxford, 1992, fig. 201).

33. M. R. TERÉS i TOMÁS, *Pere Sanglada...*, p. 56.

34. Es desenvolupa aquesta idea a: F. BARON, «Collèges apostoliques et couronnements de la Vierge dans la sculpture avignonnaise des XIV et XV siècles», *Revue du Louvre*, 3, 1979, p. 169-186. També a: J. GARDNER, op. cit.

35. A. MORGANSTERN, «Quelques observations à propos de l'architecture du tombeau du cardinal Jean La Grange», *Bulletin Monumental*, 1970, p. 195-209; de la mateixa autora, «Pierre Morel, Master of Works in

Avignon», *The Art Bulletin*, LVIII, 1976, p. 323-349. La majoria d'estudiosos no ha compartit aquesta proposta atributiva, fonamentada en arguments de discutible solidesa.

36. Les fotografies de l'apòstol i del cap del bisbe han estat publicades a: *Les Fastes...*, p. 157-158. Per als altres caps: F. BARON, *Op. cit.*, p. 183.

37. Es pot veure una reproducció gràfica de l'estatuetta a: F. BARON, *op. cit.*, p. 180.

38. Un bon i concís estat de la qüestió sobre aquest mestre, amb la cronologia, obres documentades i atribucions, és a: M. BEAULIEU; V. BEYER, *Dictionnaire des sculpteurs français du Moyen Âge*, París, 1992, p. 195-200.

39. Un altre exemple que es troba també dins d'aquesta tipologia més tradicional és el bust d'àngel que sobresurt damunt la porta principal de la Casa de la Ciutat, atribuït a Jordi de Déu (vegeu-ne un detall a: P. BESERAN, «Algunes escultures barcelonines del Convent del Carme a la fi del segle XIV», *D'Art*, 16, 1990, p. 43).

40. A. JANSSENS-DE BISTHOVEN, «Het beeldhouwwerk van het Brugsche stadhuis», *Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*, 10, 1944, p. 7-81; J. W. STEYAERT, *Late Gothic Sculpture. The Burgundian Netherlands*, Gant, 1994.

41. Sobre l'activitat de Jean de Valenciennes a Mallorca: G. ALOMAR, *Guillem Sagrera y la arquitectura gòtica del siglo XV*, Barcelona, 1970, p. 60-63; J. DOMENGE i MESQUIDA, *L'obra de la seu. El procés de construcció de la catedral de Mallorca en el trescent*, Palma, 1997, p. 205-220.

No existeix consens entre els investigadors per resoldre si es tracta o no de la mateixa persona. No obstant això, crec factible que ens trobem davant d'un mateix artífex, tenint en compte, però, que les comparacions estilístiques entre la seva producció coneguda a Palma i les mènsules de Bruges no seria vàlida, atès que Jean, en ser el principal encarregat de l'escultura de l'ajuntament flamenc, hauria concentrat versemblantment el seu treball en les grans estàtues, deixant els elements secundaris (les mènsules) per als ajudants. Així, s'entén la diversitat estilística que es constata en les mènsules conservades. Alguns dels assistents mostren un gran talent, per exemple, l'autor de la mènsula de Zacaries, que fins i tot alguna vegada ha estat atribuïda al mateix Sluter.

Cas de ser encertada aquesta hipòtesi, hem de tenir en compte que l'estil de les escultures de la Porta del Mirador degudes a Jean està íntimament lligat a l'escultura parisenc més innovadora, i aquesta tendència, com ja s'ha apuntat anteriorment, no presenta grans concomitancies amb el

amb el cercle d'André Beauneveu, al meu entendre amb encertat criteri<sup>36</sup>.

Com ja ha estat indicat anteriorment, la gran diversitat estilística en un espai reduït de temps fa que resulti impropï parlar d'una escola avinyonesa. Per una altra banda, pràcticament cap de les obres esmentades pot posar-se en relació directa amb l'obra de Pere Sanglada, de manera que descartarem el nucli avinyonès, si més no el que en resta actualment, de les possibles fonts de l'escultor. L'única relació que podria establir-se seria entre el Crist de la trona i el que presidia l'apostatol de la tomba del cardenal Jean de La Grange, però aquest darrer podria ser fins i tot una mica posterior<sup>37</sup>.

El mateix es pot sostenir de Dijon, ja plenament dominat l'any 1394 per l'art de Claus Sluter, de qui no es veu cap mena de reflex en l'obra de Sanglada. Per fer-se una idea del que podria haver conegut Sanglada en l'hipotètic cas que hagués passat per Dijon, s'ha d'esmentar que l'any 1394 ja estarien acabades i col·locades al seu lloc corresponent algunes de les obres més significatives del taller de Sluter. A la portada de la Cartoixa de Champmol, les estàtues de la Verge, sant Joan i santa Caterina (1391), la de la duquessa i molt probablement també la del duc (1393); de les dues altres obres emblemàtiques de Sluter que s'han conservat, el Pou de Moisès encara no estava començat, i el sepulcre del duc, malgrat que s'inicià a partir de l'any 1385, estava en una fase d'obra molt primerenca. Entre les obres perdudes, hi havia una imatge de Déu, un sant Jordi (1393) i possiblement altres peces de les quals no ens ha arribat cap notícia<sup>38</sup>. La comparació de l'obra de Sluter anterior a 1394 amb la de Pere Sanglada revela que el segon fou completament aliè a les innovacions introduïdes pel primer.

Més problemàtic és el cas de París, on molt possiblement Sanglada hauria vist la gran escultura monumental, avui gairebé tota perduda. D'ella ens en podem fer una idea a través de l'escultura funerària, la petita escultura (incloent-hi l'arquitectònica) i els dibuixos antics. En qualsevol cas, si existeix realment alguna relació entre l'estil de Sanglada i l'art parisenc, relació que seria bastant indirecta, es trobaria amb l'obra dels grans escultors reials que coneixem, els més conservadors: Jean de Liège, André Beauneveu, Jean de Thoiry, però lluny encara del grup més avançat de mestres anònims configurat a l'entorn de la Sainte-Chapelle de Vincennes i La Ferté-Milon. Pot ser il·lustrativa, en aquest sentit, la comparació entre la concepció figurativa de les mènsules: els àngels de la trona de la catedral de Barcelona són més propers a les figures del mur de tancament, atribuïbles al taller de Jordi de Déu, que no pas als personatges parisencs, que destaquen pel dinàmic moviment de llurs vestits. Responen, doncs, a uns

esquemes més tradicionals, habituals en la figuració trescentista catalana<sup>39</sup>.

Si en relació amb l'hipotètic pas de Sanglada per aquests centres només ens podem moure en el terreny de la presumpció, no és el mateix cas de Bruges, l'única localitat nòrdica de la qual sabem amb seguretat que va ser visitada per ell. Allà veié, sense cap mena de dubte, l'obra de Jean de Valenciennes a l'Hôtel de Ville, realitzada a partir de 1376 i durant part de la dècada següent<sup>40</sup>. D'aquesta important empresa artística només ens han arribat, malauradament, diverses mènsules, sense que s'hagi conservat cap de les grans estàtues. No es pot descartar l'existència d'influències d'aquest conjunt (em refereixo a les estàtues) amb l'art de Sanglada, però la seva pèrdua ho fa pràcticament indemostrable. De totes maneres, un element que cal considerar seria la possible identificació de Jean de Valenciennes amb l'escultor homònim que treballaria a la Porta del Mirador de la seu de Palma entre 1393 i 1397<sup>41</sup>. Si aquesta identificació fos correcta, caldria descartar qualsevol influència exercida sobre Sanglada, atesa la gran diferència conceptual que els separa.

No obstant això, hi ha algunes obres flamenques que han perviscut que es troben en una certa sintonia amb el cadiratge barceloní, però tenen massa poca rellevància com perquè a que se'n pugui extreure cap conclusió: per exemple, una finestra de fusta que es guarda al claustre de Sant Lluc de Gant<sup>42</sup>.

Buscar la relació amb Sanglada en altres peces procedents de l'àrea flamenca suposa una feina gairebé estèril. La pèrdua d'obres que han sofert Flandes i el sud d'Holanda al llarg dels segles ha impedit als investigadors que l'estudi de les supervivents conduís a un coneixement profund del moment artístic de l'època. És per aquesta raó que moltes de les obres es troben bastant aïllades, i que les relacions que s'hi hagin establert sovint siguin massa genèriques, i això condueix envers conceptes massa simplificadors. Concretament, sovint es recorre a etiquetar les escultures d'aquesta zona sota la denominació de «cercle d'André Beauneveu», fonamentant-se, de manera abusiva, en el gran pes específic que tingué aquest artífex a la regió.

Fins aquí he remarcat l'estat dels principals estils vigents a les terres nòrdiques, en el moment en què, amb més o menys seguretat, hi podria haver passat Pere Sanglada. Són les zones que podríem anomenar d'«avantguarda» i, per tant, aquelles a les quals es tendeix a prestar més atenció, sense oblidar el seu periple occità (Elna, Narbona, Carcassona), que com ja s'ha apuntat anteriorment podria haver deixat petja en l'estil del mestre català.

Després de resseguir el possible trajecte de Sanglada, arribem a la conclusió que l'absorció de nous models hauria pogut ser més efectiva entre els cercles més tradicionals de l'escola parisenc,



de manera directa a París mateix, i de manera indirecta a través de la imageria flamenca. També ha quedat demostrada l'adopció de models del sud francès, encara que podrien haver format part ja del seu bagatge estilístic anterior.

Així doncs, a partir del moment en què disposem d'un cert nivell de coneixença del seu estil posterior a 1394, així com de les possibles fonts d'inspiració de l'escultor, podem estar en disposició de donar un pas més enllà i cercar noves obres que permetin ampliar el seu catàleg.

## Noves atribucions

El Museu Nacional d'Art de Catalunya custodia una bella estàtua de fusta d'un àngel, de formes elegants i estilitzades, de procedència desconeguda (fig. 2)<sup>43</sup>. Presenta les mans mutilades, però per la posició dels braços podria haver-se tractat d'un àngel ceroferrari. És en els característics rínxols i

de Sanglada. Sobre la complexa personalitat artística de Jean de Valenciennes, cal assenyalar que aquest lligam amb l'escultura parisenc és tan estret que fins i pot es pot suggerir un coneixement directe, del qual fins i tot es pot deduir una participació activa en alguna de les obres més emblemàtiques. La indiscutible relació existent amb les arquivoltes de la portada de la Sainte-Chapelle de Vincennes no és una coincidència, atès que alguna de les mènsules del «donjon» presenta una identitat tal amb l'estil de l'escultor, que fa viable una atribució directa (vegeu, per exemple, a: A. ÉRLANDE-BRANDENBURG, «Aspects du Mécénat de Charles V. La sculpture décorative», *Bulletin Monumental*, 130, 1972, p. 309, fig. 5, com es repeteixen fidelment els característics estils dels rostres). També és possible que hagués participat en la decoració de la portada de la catedral de Louviers, on es presenten interessants coincidències en la decoració dels arcs rebaixats (més complicat resulta referir-se a les grans estàtues de la portada, que semblen acusar una restauració excessiva).

Recentment se li ha atribuït la marededéu de Bellver: J. M. PALOU, «Joan de Valencines. Santa Maria de Bellver», *Mallorca gòtica*, Barcelona, 1998, p. 247-248. Existeix una clara proximitat estilística entre aquesta imatge i les figures de la catedral, però penso que els més aviat pobres resultats en la configuració de la Verge fan pensar en la intervenció d'un ajudant, potser el mateix que executà els dos profetes de la part inferior de l'arquivolta dreta (aquests profetes

delaten una evident minva qualitativa respecte als altres, però no considero probable l'atribució que se n'ha fet a Pere Morey, perquè, malgrat tot, segueixen els paràmetres estilístics de l'escultor de Valenciennes, en un moment en que Morey, ja al final de la seva carrera, havia de tenir el seu estil perfectament definit).

42. J. W. STEYAERT, op. cit., p. 190-191. La resta de testimonis escultòrics coneguts de Bruges tampoc ajuda gaire en la nostra recerca de les fonts estilístiques de Pere Sanglada: tant en l'obra de l'anomenat «mestre de Sint Donaas» (una marededéu i alguns capitells: *Die Parler und der schöne Stil, 1350-1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern*, I, Colònia, 1978, p. 82), com en els posteriors treballs efectuats a l'ajuntament per Aelre i Houtmeersch, cap al 1401 (claus de volta: A. LOUIS, «La petite sculpture à l'Hôtel de Ville de Bruges. Clés de voûte et quadrilobes», *Révue belge d'architecture et d'histoire de l'art*, IX, 1939, p. 201-207), i les mènsules que han estat aproximades a l'estil de Jacques de Baerze (S. BICHLER, «Les retables de Jacques de Baerze», *Actes des journées internationales Claus Sluter*, Dijon, 1992, p. 23-35), no s'aprecien similituds significatives amb l'estil del mestre català. El mateix es pot afirmar respecte a les obres més conegudes de Baerze, els dos retaules destinats a la cartoixa de Champmol, així com als diversos retaules produïts per aquella època a Bruges.

43. La imatge havia format part de la col·lecció Plandiura.



Figura 2.  
Àngel. Museu Nacional d'Art de Catalunya.



Figura 3.  
Santa Maria Magdalena. Santa Maria de Corbera.



Figura 4.  
Santa Maria Magdalena. Santa Maria de Corbera.

44. Un dels emplaçaments possibles que podia haver ocupat una escultura d'aquestes característiques seria el mateix altar d'una capella. Precisament coneixem, pel testimoni proporcionat per una visita pastoral, un exemple força il·lustratiu: a la capella dedicada a sant Miquel de la catedral de Barcelona, hi havia dos àngels de fusta, a més del retaule dedicat al sant titular (ADB, Visita Pastoral, 1421, f. 35v.). No costa gens imaginar-se una figura similar a la que estem tractant, acompanyada d'una bessona, cada una de les quals ocuparia l'extrem de l'altar, o bé flanquejaria el retaule.

Tot i que aventurar que l'àngel del MNAC podria ser un d'aquests esmentats a la Visita potser resultaria massa agosarat, per la manca de proves disponibles, convé recordar que una part del mobiliari de la capella va ser contractat en vida de Sanglada: el 1406, el fuster Francesc Gener firmava dues èpoques per la fusta del retaule, dedicat a sant Miquel

configuració del rostre on trobem els elements que relacionen directament aquesta peça amb l'estil de Sanglada, ja que és pràcticament idèntica als àngels de les mènsules de la trona. També podem prendre com a referent els tres arcàngels de cos sencer de la mateixa obra. Per aquestes raons, i per l'alta qualitat de la figura, penso que ens trobem davant d'una imatge sortida del taller de Sanglada, i molt possiblement de la seva mateixa mà. Per a la seva datació, ens mourem inevitablement de manera imprecisa entre els darrers anys del segle XIV i la primera dècada del XV, i, atesos els estrets lligams professionals que unien Sanglada amb la seu barcelonina, aquesta esdevé un plausible lloc d'origen de la peça<sup>44</sup>.

A l'església de Santa Maria de Corbera es conserva una imatge gòtica de santa Maria Magdalena de considerables dimensions, que fins ara ha passat gairebé desapercebuda (figs. 3 i 4). No és mencionada en cap estudi centrat en escultura

gòtica, i la seva imatge a penes ha estat reproduïda<sup>45</sup>. De fusta policromada, la brillantor dels colors fa pensar en la possibilitat que hagin estat retocats en dates més recents. Com a atributs, porta un llibre a la mà dreta i un flascó cilíndric a l'esquerra. Pel sentit de volum de la figura, per l'organització del vestit i per la lleugera inclinació de la santa provocada per l'avançament de la zona ventral, es pot establir una relació directa amb altres obres de Sanglada, concretament les petites imatges exemptes de la trona. A més, hi retrobem els suaus plecs que embolcallen la figura, el rostre arrodonit amb la papada i els ulls grossos i ametllats, en aquest cas emmascarats per la pintura. A diferència de les santes de la trona, la de Corbera no està coronada. La disposició dels cabells, però, és idèntica a la de santa Caterina de la trona, amb les vores estrictament rectes que no s'adapten a les ondulacions internes. Tots aquests elements configuren una rèplica tan



Figura 5.  
Marededéu. Sant Genís de Torroella de Montgrí.



Figura 6.  
Marededéu. Sant Genís de Torroella de Montgrí.

fidel a les imatges femenines de la trona de la catedral, que no deixen espai al dubte sobre la seva autoria.

Les dades documentals de què disposem no permeten acotar amb precisió la cronologia de la peça, ni les circumstàncies que rodejarien la seva realització (promotor, establiment de beneficis, etc.). Gràcies a les visites pastorals, però, sabem de l'existència d'un altar dedicat a santa Magdalena, el beneficiat del qual era, l'any 1393, un prevere anomenat Ferrer de Collell<sup>46</sup>. La visita efectuada l'any 1489 és la primera que esmenta la imatge, descrivint-ne els vestits i les joies que tenia com a accessoris<sup>47</sup>. Més interessant és la visita de 1498, on se'ns informa que la santa porta a les mans un pot d'ungüents daurat amb les armes dels Cardona<sup>48</sup>. Riera utilitza aquesta dada per datar la imatge entre el 1034 i finals del segle XIII, en base al fet que en aquella època els senyors de Corbera pertanyien a la família dels Cardona.

Però la lectura estilística de la peça fa totalment inviable aquesta proposta. La seva realització cal situar-la, tenint un punt de referència tan evident en la trona del cor, a l'entorn de 1400.

El rastre de Pere Sanglada ens conduirà a continuació a fora de Barcelona. Concretament a l'església de Sant Genís de Torroella de Montgrí. En una capella lateral, avui dedicada a la Verge del Carme, integrada en un petit retaule de factura moderna, s'hi troba, com a imatge central, una marededéu d'alabastre que sintonitza absolutament amb les obres precedents de Sanglada (figs. 5 i 6), també discretament desaparebuda<sup>49</sup>. En molts aspectes és equiparable, per la seva estructura, amb la Santa Maria Magdalena de Corbera i, per extensió, amb les imatges de la trona de Barcelona: totes les característiques morfològiques i estilístiques ja assenyalades conflueixen en la Verge de Torroella. En aquest cas, és evident que el referent més clar per establir la compara-

i santa Anna, i pel qual tres anys després Joan Mates percebria el cobrament corresponent a la seva intervenció pictòrica (J. M. MADURELL i MARIMON, «El pintor Lluís Borrassà...», VIII, docs. 300, 301 i 303). Sabem, per la Visita Pastoral abans esmentada, que al retaule hi havia una imatge de talla de l'arcàngel, a més d'una altra estàtua de la santa.

45. Només l'he trobat a l'entrada de «Magdalena» a la: *Gran Enciclopèdia Catalana*, vol. 14, p. 238, edició de 1987, i a J. M. RIERA i BAGUÉ, *Documents de la història de Corbera de Llobregat*, Corbera de Llobregat, 1987.

46. ADB, *Col·lacions*, 1392-1394, vol. 24, f. 67.

47. J. M. RIERA i BAGUÉ, op. cit., p. 323.

48. Ibídem, p. 324.

49. Existeix una monografia força completa sobre l'església (J.

VERT i PLANAS, *El temple parroquial de Sant Genís*, Torroella de Montgrí, 1984), però no esmenta la imatge.

50. No deixa de ser eloqüent, però, que aquesta acció sigui compartida per les figures franceses abans citades (vegeu la nota 31).

51. Arxiu Diocesà de Girona (ADG), *Lletres Episcopals*, U-86, f. 12v.; *Dotales de Beneficis*, vol. 4, f. 184.

52. ADG, *Definicions*, 1419-1423, f. 56.

53. F. BOFARULL i SANS, *Gremios y cofradías de la Antigua Corona de Aragón*, II, Barcelona, 1910, p. 141-146.

54. J. BRACONS i CLAPÉS, op. cit., p. 100-101. Ingressà al museu l'any 1907. La peça ha format part de l'exposició «Els segles gòtics. Art i Història», organitzada per la Fundació Caixa Manresa (Manresa, 12-28 de novembre de 1999). Segons s'al·ludeix en el petit catàleg de la mostra, l'origen de l'escultura seria l'església de Santa Maria.

55. Cal tenir en compte que entre 1379 i 1383 Moragues és documentat en terres aragoneses. A partir de 1384 reapareix a Barcelona, on romandrà fins a la seva mort, esdevinguda cap a 1388. La bibliografia sobre aquesta figura cabdal de l'escultura trescentista catalana és força extensa, i aquí només citaré els treballs més recents, que per la seva banda ens remetem a la bibliografia més primerenca: F. ESPAÑOL, «Reliquiari dels Corporals de Daroca. Pere Moragues», *Catalunya medieval*, Barcelona, 1992, p. 242-245; del mateix catàleg i autora, «Mare de Déu amb el Nen. Pere Moragues (atribuïble); P. BESERAN i RAMON, «La dimensió italianitzant de l'estil de Moragues: noves obres i nous arguments», *Lam-bard*, X, 1998, p. 99-140. La darrera aportació té un interès afegit, perquè, a més de documentar la presència de l'artífex a Tortosa entre 1382 i 1383, ens proporciona una nova faceta fins ara desconeguda del mestre, la d'arquitecte (M. V. ALMUNI BALADA, «Pere de Moragues, mestre major de l'obra de la seu de Tortosa», *Anuario de Estudios Medievales*, 30/1, 2000, p. 423-449).

Sobre una possible ascendència de Moragues envers Sanglada, és interessant recordar que Joaquín Yarza ha indicat, referint-se a les misericòrdies del cor de la seu de Barcelona: «En ellos demuestra un oficio que en Cataluña sólo existía antes en Pere Moragues» (J. YARZA, *La Edad Media*, «Historia del Arte Hispánico», II, Madrid, 1988, p. 369-370).

En relació amb els orígens de Sanglada, unes noves dades tretres a la llum per Gabriel Llompart (G. LLOMPART, *Miscelánea documental de pintura y pica-pedre-*

ció serà la imatge equivalent de la trona, i malgrat lleus diferències, la conclusió a la qual s'arriba no es presta a l'equívoc. Bàsicament només hi ha dos elements que distingeixen les dues peces (tret de la configuració material, és clar), absents en la marededéu de Torroella. La primera és la corona; la segona, el llibre. La verge, en comptes de sostenir aquest objecte tan habitual en la iconografia de la França meridional, s'agafa el mantell<sup>50</sup>. Pel que fa a la resta d'elements, es pot afirmar que les dues imatges són pràcticament idèntiques: la caiguda vertical de la roba en els dos terços inferiors del cos, els plecs transversals per damunt de la cintura, la posició i la fesomia de l'infant, i el lleuger endarreriment del bust respecte a la línia vertical del cos, visible quan s'observa des d'un costat. En resum, no resulta excessivament aventurat afirmar que la marededéu de Torroella és una obra atribuïble a la mà de Pere Sanglada.

Per la seva evident proximitat a les figures de la trona, la imatge es podria datar a l'entorn de 1400. Aquesta proposta cronològica es pot basar en determinats documents que poden estar relacionats, de manera indirecta, amb la factura d'aquesta marededéu. El 2 de març de l'any 1397, un habitant de Torroella anomenat Andreu Gironella fundà, a la parròquia de Sant Genís, un benefici dedicat a santa Maria<sup>51</sup>. En un llibre de definicions custodiat a l'arxiu diocesà de Girona hi consten algunes dades de la marmessoria d'aquest personatge, i també s'al·ludeix a la fundació efectuada<sup>52</sup>. Cap d'aquests documents esmenta explícitament que aquest benefici es dotés amb una imatge mariana, però la coincidència amb la cronologia proposada per a la peça pot resultar prou eloqüent. També pot ser significatiu que tres anys després de la fundació del benefici es constituís la confraria de la Verge Maria a la mateixa vila<sup>53</sup>.

Restava una darrera peça que es pot vincular al cercle de Sanglada. Es tracta d'una santa Maria Magdalena de fusta que es conserva al Museu Episcopal de Vic. La imatge procedeix, segons informa Bracons en el catàleg d'escultura gòtica, de Manresa, sense que se n'hagi pogut precisar més el lloc concret d'origen<sup>54</sup>. Bracons indica que en aquella ciutat hi havia dos altars sota la dedicació de la santa, un a Santa Maria de l'Aurora, i l'altre a l'església de Sant Miquel. L'estat de conservació de la peça és relativament bo, malgrat que ha perdut les mans, els peus i la policromia. És una obra de gran qualitat, amb una sèrie de característiques que ens portaran a relacionar-la amb l'entorn de Sanglada. El seu fi rostre és treballat en els seus detalls d'igual manera que aquelles figures que, per la seva concepció, són més fàcilment equiparables, les de la trona barcelonina. El perfilat de les celles, consistent en un sim-

ple canvi de pla del rostre, els ulls grossos i ametllats i les seves parpelles, el nas, la boca petita i la barbeta, són elements plenament coincidents amb la producció de Sanglada. Els cabells, que en la santa cauen per sobre del pit, presenten unes ondulades incisions molt similars, un altre cop amb el perfil exterior rectilini. També els plecs segueixen un esquema anàleg a les figures de la trona. Així mateix, el tipus d'escot és el mateix que trobem en les santes de la trona. Un altre punt que considerar-ne és el material, la fusta, molt utilitzat per Sanglada.

Ara bé, no es poden deixar de banda algunes lleus diferències que fan dubtar sobre l'autoria directa del mestre barceloní. En primer lloc, la santa del museu de Vic és una mica més esvelta. En segon lloc, fa la impressió que hi ha una certa simplificació en els plecs dels vestits, que si bé han estat resolts amb la mateixa tècnica que en les imatges de la trona, són menys abundants. No crec que aquestes dissimilituds arribin al grau de discordances, però obren la porta a la hipòtesi sobre la intervenció, en la Santa Maria Magdalena, d'un escultor afí a l'estil de Sanglada. I aquí entrariem en un terreny relliscós, perquè, tot i que els coneixements que disposem sobre el taller de Sanglada siguin envejables (sobretot en relació amb altres escultors coetanis), fins ara encara no ha estat possible definir les característiques específiques de tots els seus deixebles.

Bracons proposa per a la peça una cronologia entorn del segon terç del segle xv. En la meua opinió, hauríem de retardar-la fins a finals del xiv o inicis del xv, per les raons abans exposades.

## L'estil de Sanglada anterior a 1394

El coneixement de les obres documentades i atribuïdes a Sanglada, totes posteriors a aquesta data tan important de 1394, més que possible punt d'inflexió estilístic de la seva carrera, podria aportar nous elements a l'hora de valorar i establir una hipòtesi sobre la seva activitat anterior i els seus referents. Ja s'ha parlat sobre la idea actualment més acceptada: la formació en el si del taller de Jordi de Déu. Aquesta teoria, que crec que no es pot descartar del tot, se sustenta bàsicament en l'atribució de l'Anunciació del cor a Sanglada, que no veig gens segura, ja que hem constatat que existien altres alternatives perfectament factibles i més lògiques. La resta d'obres sangladianes no sembla que acusin l'influx de l'antic esclau de Cascalls, fet al qual hem de sumar que en els anys anteriors a la construcció del mur del cor, Jordi era ciutadà de Tarragona i treballava lluny de Barcelona, mentre que Sanglada està documentat en aquesta darrera



ciutat diverses vegades, presumiblement com a imaginaire autònom i, per tant, ja format.

Crec que l'origen de Sanglada cal buscar-lo a la mateixa Barcelona. I si analitzem algunes traces que es desprenen de les seves obres conegudes, podrem proposar una hipòtesi dins d'aquesta línia. L'acusat volum de les seves figures, el seu arrodoniment i les característiques formals de l'efígie de sant Oleguer, poden recordar-nos les darreres obres de Pere Moragues. Un dels punts de referència als quals es pot acudir per sostenir aquesta hipòtesi és la tomba de l'arquebisbe Lope Fernández de Luna, a la seu de Saragossa: la figura jacent, per les raons apuntades amb anterioritat, i el seguici funerari de la part superior, on verifiquem una anàloga preocupació volumètrica de les figures, amb escasses concessions al moviment. Un altre argument favorable a aquesta proposta és la familiaritat que demostra Sanglada amb el treball de la fusta, que li valdrà per ser escollit per liderar l'obra del cadiratge. Pere Sanglada es podria haver format a la Barcelona de la dècada dels 70 o, més probablement, dels 80, on la figura més preeminent en el camp de l'escultura era Pere Moragues<sup>55</sup>.

Més complicat resulta buscar obres sobre les quals es pugui aventurar la intervenció de la mà d'un primer Sanglada. En qualsevol cas, l'únic que es podrà fer serà presentar alguna peça que ens indiqui algun tipus de relació amb les seves escultures conegudes. Una d'aquestes obres és una marededéu del monestir de Pedralbes, que avui presideix el presbiteri (fig. 7). Es tracta d'una obra d'alabastre, menys fina que el que coneixem de Sanglada, però a partir de la qual podem establir interessants comparacions. I el principal referent serà la Verge de la trona. Les coincidències més significatives són de caire iconogràfic: el llibre obert a la mà dreta i la disposició del vestit, amb el mantell creuant-se per sobre de l'elevada cintura. La caiguda de la túnica de la Verge és gairebé idèntica, i també comparable amb la marededéu de Torroella de Montgrí, encara que en la imatge de Pedralbes es ressalti més la cama dreta, això sí, com a fruit d'una contorsió totalment coincident amb les verges abans esmentades, així com en les santes de la trona i la Santa Magdalena de Corbera<sup>56</sup>. Un altre punt a destacar és la imatge de l'home trepitjat per la Verge; els plecs del seu vestit reflecteixen una sensibilitat ja propera al gòtic internacional, en contrast amb el model més conservador de la figura mariana.

Per una altra banda, es podria invocar una certa minva qualitativa en la marededéu de Pedralbes respecte a les obres anteriorment esmentades, però cal considerar que aquesta impressió pot ser causada per l'efecte de la policromia, que pot arribar a deformar la percepció dels rostres. I si realment es tractés d'una obra prèvia a la maduresa de Sanglada, aquesta minva, en cas d'existir,



Figura 7.  
Marededéu. Monestir de Pedralbes.

es podria argumentar a partir de la presumpció de trobar-nos amb una obra primerenca.

Existeix alguna diferència remarcable que separa l'estàtua de Pedralbes de les altres imatges marianes, especialment en la indumentària de l'infant, que en la primera obra presenta el tors nu, alhora que sosté l'ocell amb una sola mà, mentre que amb l'altra agafa una bola. En resum, els elements aportats respecte a aquesta imatge no poden conduir a conclusions clares sobre la seva autoria, tot i que ofereixen noves dades per a la reflexió<sup>57</sup>. Si més no, demostren que el model emprat per Sanglada en la marededéu de la trona respon, a més del claríssim referent del Llenguadoc ja referit, a una tipologia que ja era present a la Barcelona de finals del segle xiv.

*ria medieval mallorquina*, Palma, 1999, p. 60-61) han dut Manote a considerar la possibilitat que es trobin a Mallorca (M. R. MANOTE i CLIVILLES, «Aportacions documentals...», p. 13-18). No és una hipòtesi inversemblant, però la notable distància temporal existent entre el Pere Sanglada mallorquí, un pedrer que fa testament el 1326, i el barceloní, pot atenuar qualsevol intent d'intentar cercar els referents d'aquest en l'escultura trescentista de l'illa.

56. Sí que es marca la cama dreta, en canvi, en dos dels sants diaques de la trona, així com en l'àngel del MNAC.

57. A. J. AINAUD de LASARTE; J. GUDIOL i RICART; F. P. VERRIÉ i FAGET, *Catálogo Monumental*

## Conclusions

A tall de resum, es pot afirmar que l'estil de Pere Sanglada es nodreix de diverses fonts, algunes de les quals es poden discernir amb més claredat. La primera és la que té a veure amb la seva formació com a escultor, que si bé de moment ens segueix sent desconeguda, fins ara s'acceptava que s'hauria dut a terme en el si del taller de Jordi de Déu. Però, a banda del conflictiu grup de l'Anunciació, no es pot constatar cap continuïtat estilística clara respecte de mestre Jordi. Una altra possibilitat, al meu entendre més factible, seria una formació barcelonina, plausiblement dins del taller del mestre dominant de l'escultura del tercer quart del segle XIV en aquella ciutat, Pere Moragues. En aquest sentit, pot ser important tenir en compte una observació efectuada per Español a partir de l'inventari de Sanglada, ja que suggereix la possibilitat, considerant els instruments i estris de què disposava, que aquest podria haver complementat la seva faceta d'escultor amb la d'argenter i fonedor, una combinació molt poc documentada entre els artífexs medievals, però de la qual precisament participava Moragues<sup>58</sup>.

La segona font prové de la França meridional, que s'accentua potser en l'aspecte iconogràfic (una mostra és la imatge de la Verge de la trona). Si bé aquesta relació no havia estat considerada

fins dates molt recents, no crec que sigui, ni de bon tros, anecdòtica, ja que és significativa la recurrència al mateix model marià en les marededéus que executà el mestre.

La tercera font, finalment, i potser la més difícil de precisar, procedeix de la zona genèricament anomenada «flancoflamenca», i que es podria matissar en els treballs dels grans escultors anteriors a l'esclat del gòtic internacional. Manllevades d'aquests mestres podrien ser algunes característiques presents en l'obra de Sanglada: la claredat formal i de línies que ens remet a André Beauneveu, així com la tipologia en el dibuix dels cabells ondulats, i en els rostres<sup>59</sup>.

Per contra, hem de descartar de manera taxativa una hipotètica influència borgonyona. Totes les característiques específiques de l'estil anomenat «sluterià» són absents en l'obra de Sanglada: l'expressivitat en els rostres i els gestos dels personatges, el realisme, el joc amb els plecs de la roba per amagar els cossos buscant hàbilment el contrast lumínic, els vestits de les figures jacentes, representades de manera realista, etc. Tampoc no s'hi aprecien clares influències dels tallers avinyonesos, malgrat que aquests són més heterogenis, i que potser se'ls pot considerar més com a receptors estilístics que com a difusors<sup>60</sup>.

Finalment, resta un altre tema important, al marge de les consideracions merament estilísti-

de España: la Ciudad de Barcelona, Madrid, 1947, p. 146, se suggereix que la marededéu del cor baix podria ser la mateixa que ocupava aquest emplaçament el 1364, una cronologia que forçaria excessivament la hipòtesi d'una obra produïda per un primerenc Sanglada. Però cal tenir en compte l'avançat tractament plàstic del personatge aixafat per la Verge, que indica una proximitat gairebé immediata a les solucions adoptades en el gòtic internacional. Potser es feia referència a l'estàtua que avui és ubicada a la Sala Capítular, que Crispí relaciona amb un grup determinat d'imatges datables cap al segon terç del segle XIV (M. CRISPÍ, «La marededéu de la Sala Capítular del monestir de Pedralbes i la Verge

del MNAC, nous exemples que confirmen l'ús de tipologies escultòriques per part d'un taller itinerant», *Elisenda de Montcada. Una reina lleidatana i la fundació del Reial Monestir de Pedralbes*, Lleida, 1997, p. 107-125).

Un altre punt que cal considerar és l'encàrrec a Pere i Jaume Serra, el 1368, d'un retaule dedicat a la Passió i els Goigs de la Verge (J. M. MADURELL i MARIMON, «El pintor Lluís Borrassà...», X, 1952, docs. 435, 438, 439 i 441). En el contracte no s'especifica si l'espai central ha de ser ocupat per una taula pintada o per una imatge escultòrica. Malgrat que la cronologia pugui ser una mica avançada, no es pot descartar que s'haguessin tardat uns quants anys per enca-

rregar la hipotètica estàtua que, per cert, presenta unes mides en consonància amb les del retaule.

L'any 1427 es projectà la factura d'un retaule pintat per a una escultura mariana ja existent, que s'ha pensat que podria ser aquesta. Va ser contractat a Bernat Martorell dotze anys després (A. DURAN i SANPERE, «Bernat Martorell», *Barcelona i la seva història. L'art i la cultura*, Barcelona, 1975, p. 120-121).

58. F. ESPAÑOL BERTRAN, «La transmisión del conocimiento artístico en la Corona de Aragón (siglos XIV-XV), *Saber y conocimiento en la Edad Media. Cuadernos del CEMYR*, 5, 1997, p. 98, n. 107.

59. Es poden detectar interes-

sants concomitàncies entre el rostre del Sant Rafael de la Casa de la Ciutat i el d'algunes imatges molt properes a la sensibilitat del cercle de Beauneveu, com ara la marededéu de La Cour-Dieu (*Die Parler...*, I, p. 53). Per la seva banda, els rínxols del mateix arcàngel delaten un innegable emprèstit de l'escultura nòrdica.

60. S'ha citat la possibilitat que el «Pere Cenglada» esmentat per un document de la seu, que torna de Colònia el 1402 per dur les relíquies de Santa Lefana, havent passat per Avinyó, sigui l'escultor (M. R. TERÉS i TOMÁS, *Pere ça Anglada...*, p. 18-20). En el cas que aquesta hipòtesi fos certa, podria aportar una nova perspectiva sobre les influències rebudes per Sanglada, però cal

ques; és el de la singular estructuració del cadiratge de Barcelona, presumiblement adoptat a partir de determinats models anteriors. Les misericòrdies tenen la figuració en relleu repartida en tres parts: a sota mateix de la misericòrdia i als dos costats. Hem de pressuposar que, pel fet de ser Sanglada el mestre director de les obres, devia ser ell mateix qui devia establir les línies directrius sobre la manera com s'organitzarien els relleus. Per tant, li haurem d'atribuir la responsabilitat de l'estructura resultant. Els cors que hagué de visitar, segons la documentació, eren ja força antics, i el poc que s'ha conservat d'algun contrasta notablement en concepció amb el barceloní<sup>61</sup>. Aquesta disposició només la trobem actualment a Anglaterra, en una gran quantitat de cadiratges<sup>62</sup>. És cert que també es podria haver trobat en cadiratges flamencs, però ara no en podem tenir cap certesa, perquè els cors que podia haver vist Sanglada han desaparegut. No obstant això, un fet és innegable: totes les restes que ens han arribat, en la seva majoria realitzades posteriorment, responen al tipus tradicional<sup>63</sup>. Això no implica necessàriament un viatge de Sanglada a Anglaterra, perquè és possible que algun cadiratge flamenc, o fins i tot de la zona nord de França, avui desaparegut, tingués aquesta estructura, però el que sembla inqüestionable és que l'origen es troba a Anglaterra, i els exemples són molt nombrosos: Winchester (1308-

1310), Chichester (c. 1320), Ely (1339-1341), Hereford (c. 1340), Lincoln (c. 1370), Worcester (c. 1379), Wellingborough (1385), Oxford (1386), Chester (c. 1390) i All Hallows (1383-1392)<sup>64</sup>.

## APÈNDIX

Encapçalament del contracte entre Francesc Riquer, bisbe de Sogorb, i l'escultor barceloní Pere Sanglada per uns treballs no especificats. Arxiu de la Catedral de Barcelona, notari: Julià Roure, vol. 437 (1405-1406).

1405, 21 de setembre, Barcelona.

Noverint universi Et nos ffranciscus miseratio-ne divina segobricensis et sancte Marie de albarrazino ecclesiarum invicem canonice unitarum Episcopus ex una parte, Et ego petrus senglada operarius ymaginum civis barchinone ex parte altera ex certis nostris scientiis Confitemur et recognoscimus pars parti et nobis adinvicem, Ex super opere per me dictum petrum senglada pro vobis dicto domino Episcopo fiendo et super aliis infrascriptis fuerunt facta inhita et conventa quedam capitula at pacta et conventiones at alia prout sequitur quorum quidem capitulorum tenor talis est. En lo nom de deu sia [...]

tenir en compte que aleshores el seu estil sembla ja ben sòlidament format, i que en tota la seva obra posterior a 1394 s'aprecia una enorme coherència estilística.

61. Del cor de Girona, només ens en resta la cadira episcopal. Tradicionalment assimilada amb la que Aloi de Montbrai contractà a l'any 1351, Español cridà l'atenció sobre les desavinences estilístiques i documentals que presentava, emplaçant-la en un període un xic més tardà, i vinculant-ne certs fragments escultòrics a la influència de Rieux (F. ESPAÑOL BERTRAN, «El ressò de Rieux...», p. 272-276). Per la seva banda, el cadiratge de la catedral d'Elna va ser acabat al segle anterior (el 1294) pel mestre Barto-

meu de Perpinyà i els seus dos fills, i difícilment hauria servit com a model (M. DURLIAT, *L'art en el regne de Mallorca*, Palma de Mallorca, 1989, p. 240-241). Dels cadiratges de Narbona i Carcassona no tenim cap notícia sobre llur conformació.

62. Només una diferència estructural separa l'organització de les misericòrdies barcelonines respecte a la tipologia anglesa, ja que en els relleus que treballà Sanglada i el seu taller hi manca la línia ondulada que sol unir, en les cadires angleses, la composició central amb les laterals.

63. El més representatiu és el de la catedral de Bruges, datat al segon quart del segle xv. També cal destacar el de l'església de Sant

Pere de Lovaina, d'inicis del segle xv, i el de la Sainte-Croix de Lieja, d'època similar a l'anterior. A aquesta mateixa ciutat pertanyen les restes del cadiratge que es conserven al museu Curtius, procedents de Saint-Jacques, i que es daten al segle xiv. Per als cors belgues: M. ANDRIANNE-VAN DE WINCKEL, «Les stalles gothiques belges. Essai de classification d'après les décors sculptés», *Federation Archéologique, Historique et Folklorique de Belgique, Annales*, I, 1974, p. 115-136.

64. Sobre els cadiratges anglesos: F. BOND, *Wood carvings in english churches. I - Misericords*, Oxford, 1910; G. L. REMNANT; M. D. ANDERSON, *A Catalogue of Misericords in Great Britain*.

*An Essay on their Iconography*, Oxford, 1969. Per a una visió més àmplia de l'art anglès de l'època: *Age of Chivalry. Art in Plantagenet England 1200-1400*, Londres, 1987.

Sobre la possibilitat que a finals del segle xiv existís a França algun cadiratge amb les característiques tipològiques angleses, cal recordar que durant la Guerra dels Cent Anys (1337-1453) els anglesos arribaren a dominar una part important de l'actual França, condensada en el centre-oest, i en algunes estratègiques ciutats portuàries, com ara Brest, Cherbourg i Calais. No fóra estrany, doncs, que la catedral d'alguna d'aquestes poblacions hagués allotjat un cadiratge en l'elaboració del qual participessin mestres anglesos.