

URTX

A RQUITECTURA I ART GÒTIC DEL SEGLE XIV A LA VALL DEL RIU CORB Assaig contextual i estat de la qüestió

Miquel Torres i Benet

ARQUITECTURA I ART GÒTIC DEL SEGLE XIV A LA VALL DEL RIU CORB

Assaig contextual i estat de la qüestió

*Al Guillem i a la Roser,
pel temps perdut.*

Miquel
Torres i Benet
President del Grup
de Recerques
de les Terres
de Ponent

TRANSICIÓ DEL ROMÀNIC AL GÒTIC

1- Capitells encistellats cistercencs de la Catalunya ponentina.

La perduració de les formes arquitectòniques i figuratives del romànic tardà, preferentment en les zones rurals, arribaran a finals del segle XIII amb un clar procés d'adaptació i de combinació dins un mateix espai arquitectònic dels nous corrents. Mentrestant, a les zones urbanes, més avançades culturalment, es produeix ja el pas definitiu d'un romànic vigorós a dos models protogòtics, un d'empremta italiana pisana i un altre d'empremta francesa d'Amiens, sense oblidar, tampoc, la influència que va generar l'austeritat del model cistercenc de Cîteaux. Aquestes novelats arquitectòniques i artístiques, sorgides a França i a Itàlia a finals del segle XII, arribaran tímidament a la vall, a finals del segle XIII, assolint la seva plenitud durant el transcurs de la primera meitat del segle XIV.

Quant a l'arquitectura civil del segle XIII, encara es manté el ressò del romànic tardà en antics palaus, com el de la família Ardèvol de Tàrrega, avui dels Marquesos de la Floresta, i el palau de la Paeria de Lleida. Obres molt properes entre elles, que aporten decorativament una punta de diamant en el guardapols dels finestrals geminats. Element decoratiu que també el trobem en ambients religiosos, com la Seu Vella de Lleida i les arcades del claustre del monestir de Bellpuig de Les Avellanes, i en altres manifestacions més properes a la vall del Corb, com la portallada de l'església de Forès, la de Vilanova de Bellpuig i la de Sant Antoni a Tàrrega, a les quals ens referirem més endavant.

Pel que fa a les esglésies de finals del segle XIII, les hem de concebre com a model de transició. Aquestes, ubicades majoritàriament en emplaçaments rurals, s'allunyen de l'ambi-

ció de les grans construccions pròpies de les ciutats i s'impregnen d'una tradició romànica que perviu en un substrat pròxim a la terra. En aquest context rural, els edificis religiosos són bastlits majoritàriament amb planta rectangular i una coberta de volta de cano apuntada i, en alguns casos, amb arcs torals que pregonen l'entrada d'una nova arquitectura ogival.

L'instint de supervivència del romànic tardà el fa evolucionar cap a un procés de maduració d'empremta llosana, deixant sentir el seu ressò a través de l'escola lleidatana, en edificis tan emblemàtics com la Seu Vella de Lleida. El trobarem, també, en altres portallades estilísticament més pròximes, com l'església de Cubells, i en altres de menors, com les de Vilagrassa i Concabella, que combinaran elements del romànic madur de l'Escola de Lleida, com arabescos i influències orien-



Capitell preciosista
de l'escola lleidatana,
Santa Maria
d'Agramunt



lals, amb les filigranes de cordons perlats i elements florals propis del model cistercenc. Pel que fa a la vall del Corb, les portalades romàniques tardanes del monestir de Vallbona i de l'església de Verdú, aquesta última estilísticament emparentada amb la de Vilagrassa, ens fan plantejar una major influència del model cistercenc, possiblement transmès i potencial a través del contacte amb Poblet i Santes Creus.

L'estudiós Miró Rosinach ha publicat diversos treballs força interessants sobre diverses portalades romàniques tardanes del segle XIII de l'escola lleidatana. I en destaca la portalada occidental de Santa Maria d'Agramunt pels capitells preciosistes que hi ha esculpits que denoten un perfecte domini de la pedra i en fa un incís en la seva iconografia, de serpents i de tiges perlades que s'enrotllen a la representació de l'arbre de la vida.³ Respecte a la

vall del Corb, tant Miró Rosinach com altres autors malisen que la portalada romànica de Verdú és una de les poques obres conservades que generalitza la composició de filigranes amb cordons o cintes perlades i presenten les característiques pròpies del període cistercenc. Encara aprofundint més, apunta que algunes mènsules del dormitori dels monjos del monestir de Poblet són decorades per encistellats similars als de Verdú i Vallbona de les Monges, els quals qualifica d'estil cistercenc populetà.⁴

L'estudi contextual dels "encistellats" a la vall del riu Corb ens feia plantejar inicialment que podrien haver-se introduït a través de l'escola lleidatana i de la seva obra, amb influència arabesca i un ampli coneixement iconogràfic procedent de l'Orient Mitjà.⁵ Altrament, una segona opció, plantejada en base a influències rebudes per mestres i escultors tolosans,⁶ fa entreveure l'expansió dels entrellaçats cistercencs a través dels monestirs francesos, a Poblet, Santes Creus i Vallbona, i d'aquests, a la resta del territori que està sota el seu domini i influència. Possiblement, no hem de concebre la idea d'un origen únic, sinó de produccions de diferents tallers i tendències que convergeixen en una mateixa zona i es fusionen amb la indiosincràcia del país.

Per a una reflexió més profunda sobre la tipologia i evolució iconogràfica dels "encistellats" cistercencs, a l'àrea de la vall del Corb, hem d'afegir un capitell procedent de Sant Martí de Maldà, trobat fora de context, que en el seu moment vaig donar a conèixer.⁷ Es tracta d'un capitell de característiques cistercènques que podria ser originari d'una antiga església, de la qual en tenim una primera notícia documental l'any 1313.⁸ A més, mossèn Ramon Llobet, autor de la monografia local editada l'any 1907, ja apunta que aquesta església podia prestar servei abans d'aquesta data, referència amb la qual podem proposar per aquest capitell una cronologia de finals del segle XIII.

D'acord, doncs, amb aquestes cronologies exposades i en funció de l'estudi estilístic dels entrellaçats perlats i de la iconografia de la peça, deduíem que és de característiques cistercènques, però amb una decoració floral clarament diferenciable. Una decoració floral peculiar, que no presenta clares analogies amb les portalades de l'escola lleidatana més properes, i tampoc amb les portalades d'estil populetà, tot i que podria tractar-se perfectament d'una doble fulla d'aigua que protagonitza el capitell. Intuïm, en canvi, en el capitell de Sant Martí de Maldà, un primer intent de concebre la decoració floral com a base

Capitell de tradició de l'escola lleidatana. Pafau dels Ardèvol. Tàrraga.

Capitell amb filigrana cistercenc. Santa Maria d'Agramunt.



Capitell cistercenc
amb decoració
vegetal i pinyes
de pi.
Claustre de Vallbona.

Capitell de tradició
cistercenca amb
protagonisme
vegetal.
Sant Martí de Maldà.

Ménsula amb fulles
d'aigua de Vallbona.
Segle XIV.

iconogràfica, deslliurant-lo de qualsevol simbolisme zoomòrfic i antropomòrfic. I en deduïm una aproximació al concepte floral esquemàtic, emprat en portalades protogòtiques de la vall del Corb, com l'església de Guimerà, i mostres més allunyades com la portalada de l'església del monestir de Bellpuig de Les Avellanes.

S'esdevindrà, doncs, en aquests moments, un intercanvi d'idees arquitectòniques i artístiques que conduirà a una transició que combinarà elements de les dues tendències: romànic tardà i gòtic primerenc. No serà una amalgama desconcertant, sinó una combinació mesurada que aplicarà el millor dels dos models. El refinament de l'arc apuntat per l'austeritat de l'arc de mig punt, la lleugeresa de l'arc de creueria i l'arc diafragmàtic per la pesada volta de canó, i les farcides decoracions zoomòrfes de profunda càrrega simbòlica seran substituïdes per la senzillesa i la puresa de la decoració floral, si més no, en una suau simbologia a redós de l'arbre de la vida, de les pinyes de pi i dels entrellaçats, que esdevenen un exponent de l'eternitat.⁴

En aquest aspecte, cal fer un apunt final sobre els capitells encistellats de la galeria est del claustre del monestir de Vallbona, en què hi ha capitells amb encistellats cistercencs que es combinen amb representacions de pinyes de pi. Treu iconogràfic que es correspon amb la decoració d'una fibula de bronze, localitzada al Vilet, on també hi ha gravada una pinya de pi. Element decoratiu que podria situar-se cronològicament al segle XIII. Cal afegir-hi també, a més d'algunes lliges perlades de la façana romànica del monestir, diverses mènsules de la nau gòtica que presenten decoracions amb fulles d'aigua i lliges perlades entrellaçades. Les quals es corresponen iconogràficament amb alguns capitells

decorats de l'interior de l'església de Santa Maria d'Agramunt, datats del segle XIII. Però en el cas de Vallbona, Piquer data les fulles d'aigua en la primera meitat del segle XIV, en base al fet que les mènsules de Vallbona formen part de la reestructuració de la volta amb arc de creueria,⁵ allargant-ne així la seva vigència i el seu caràcter de transició. Els esmentats detalls del monestir de Vallbona posen de manifest, doncs, que la decoració existent és bàsicament fitomorfa, i es fa evident l'entrada d'un nou corrent ideològic, inicialment cistercenc, que cerca la serenitat de la natura pel damunt del caos zoomòrfic del romànic més enlufegat.

2- Arquitectura ogival

Podriem considerar l'arc ogival com una manifestació arquitectònica de transició entre el romànic i el gòtic, majoritàriament present en les voltes apuntades de tradició romànica del segle XIII, on s'estén diagonalment sota la volta per reforçar-la. El trobem també en esglésies d'aquesta època com les de Santa Maria d'Agramunt, Santa Maria de Verdú i el monestir de Vallbona de les Monges, entès aquest últim per l'historiador vallboní Piquer Jové com la clau del procés de transició del romànic al gòtic a Catalunya.⁶

Anteriorment a l'aparició de l'arc ogival, trobem a la vall del Corb esglésies de tradició romànica amb gruixudes parets i volta de canó apuntada, però amb trets diferenciadors entre elles, que ens parlen de diverses manifestacions esdevingudes en el procés de transició. D'una banda, trobem esglésies de concepció romànica que s'allunyen de la influència inicial de Vallbona per la carència d'absis plans, com la de Sant Miquel de Forès i la de Santa Maria de Vallfogona de Riucorb, que se'ns presenten originàriament amb planta rectangular, volta apuntada, absis circular i

portalada de mig punt. D'altra banda, trobem esglésies de tradició romànica amb planta rectangular i absis circular, com la de Santa Maria de Verdú que ja presenta arcs torals aguantant la volta apuntada, arcs que posteriorment seran presents en totes les volles de creueria que es bastiran a la vall al segle XIV

Quant a les portalades romàniques d'arc de mig punt d'aquestes esglésies que hem citat, cal detallar la portalada antiga de la parroquial de Forès. De concepció plenament romànica, presenta en el guardapols la característica punta de diamant del romànic tardà amb algunes diferenciacions d'estil, però perfectament relacionada amb altres esglésies properes. Però el tret diferenciador rau en la decoració del timpà de la porta, basat en una iconografia floral i de cruciformes, de forta càrrega simbòlica, tot coronant la part més alta un arc gòtic amb triglobulats. Malauradament, el mal estat de la pedra no en permet un estudi acurat, malgrat que la seva càrrega iconogràfica ens planteja un concepte nou en l'estudi contextual de la vall.

Però també hi ha altres casos que difereixen substancialment, com és el cas de la capella de Santa Maria del Castell a Sant Martí de Maldà, documentada ja el 1212,¹¹ que ens mostra un edifici de planta rectangular amb capçalera plana i volta de cano apuntada. La tipologia de l'interior de església, de clara analogia amb les construccions romàniques properes, a excepció de l'absis pla, difereix també en la concepció de la portalada, actualment destruïda, que pregonava la forma ogival, com s'aprecia en un document



Portalada d'arc ogival amb guardapols decorat amb la característica punta de diamant.

Transició del romànic al gòtic. Església de Vilanova de Bellpuig.

gràtic dels anys 60 del segle XX. Altres edificis que també reflecteixen la importància de l'arc ogival són la portalada de l'antiga església de Vilanova de Bellpuig i la portalada de l'antiga església de Sant Antoni a Tàrrrega, ambdues de finals del segle XIII i compostes d'un arc ogival i guardapols decorat amb la característica punta de diamant del romànic tardà. Malauradament, tampoc no és possible l'estudi de tot l'edifici, ja que sols en resta, en els dos casos, l'antiga portalada.

En el camp de l'arquitectura militar, les restes antigues del castell de Maldà també presenten l'arc ogival. Tenim unes primeres notícies del castell, que el documenten al segle XI,¹² però una làpida commemorativa de l'edificació que corona la dovella d'una de les portes, obrada per Andreu Felip a expenses de Guillem de Cardona, confirma una nova reestructuració del castell l'any 1212.¹³ L'historiador maldanenc Sanç Capdevila apuntava que els caràcters de les lletres es ressentien de manca de fixació, característica pròpia de les èpoques de transició. Indiscutiblement, tant la porta exterior com la interior del castell, amb contorns remarcables d'una gran austeritat i serenor, són comparables tipològicament amb les arcades ogivals de construccions religioses existents a la vall del riu Corb, com les de la portalada antiga de l'església del Vilet i la de Ciutadilla, que són quelcom més avançades cronològicament.

També podem incorporar, en aquests moments de transició, l'arc diafragmàtic, ja que va representar una solució més barata que la volta de cano i que alhora s'acomodava més bé als ideals de pobresa de les ordes monacals, com mostra l'arc diafragmàtic que

Volta romànica apuntada de transició al gòtic.

Capella del castell de Sant Martí de Maldà.



Portalada d'arc ogival del castell de Maldà.
Arxiu Mas.

resta al monestir de Vallsanta. Sense obviar que aquesta tipologia arquitectònica també va gaudir d'acceptació en els edificis militars, com ens mostra la sala de les arcades del castell de Maldà. Però la polivalència de l'arc diafragmàtic el farà ser més popular, essent present en granges agrícoles d'àmbit cistercenc i en les petites cases a redós dels castells fronterers de la vall.

Arcs de diafragma de la sala de les arcades.
Castell de Maldà.

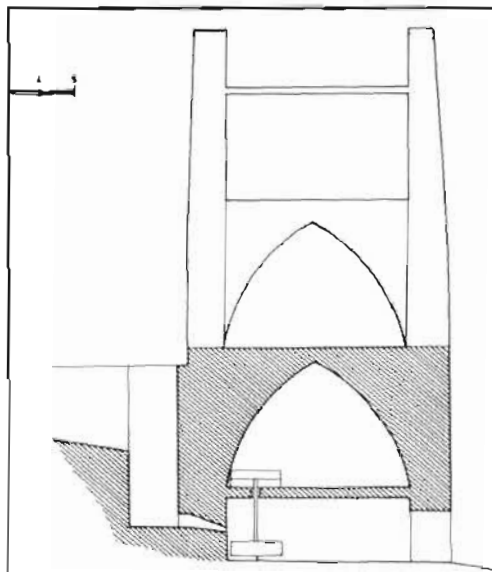
Plànol del molí de la Sinoga amb arcs ogivals, Sant Martí de Maldà. Il·lustració de Jordi Botós. Segons la Catalunya Romànica.

Extens també en l'àmbit industrial, s'introdueix als molins fariners hidràulics, com el molí fortificat de la Sinoga, a la vall del riu Corb, del qual Torres Gros en proposa una cronologia estimada entre el 1139 i el 1207.¹⁴ Mentre que Bolós Masclans proposa el molí de la Sinoga com una construcció exclusiva del segle XIII, a més que diferencia un primer moment de construcció del casal del molí i un

segon moment constructiu per a la residència superior.¹⁵ Això explicaria per què la part baixa del molí és de tradició romànica amb parets gruixudes i volta apuntada, de similars característiques a diverses esglésies de la vall, i per què en la planta superior predomina l'arc de diafragma, alliberant el pes dels gruixuts murs i permetent una major alçada a l'edifici. Hipòtesi que es pot veure reforçada pel fet que en la planta d'habitació hi ha petites finestres ogivals, molt austeres, que s'allunyen del concepte d'espillera. Quant a aquesta tipologia de molins fortificats del segle XIII, de possible influència llenguadociana, podria haver estat introduïda per les comunitats cistercenques amb edificacions anàlogues a la vall del riu Corb, com el Molinet de Vallbona, el molí d'Albró i el molí de la Torre. La nombrosa presència d'aquesta indústria medieval a la conca del riu Corb¹⁶ posa de manifest que era una de les zones actives de Catalunya i que, segurament, va ajudar a enriquir aquesta zona durant l'apogeu constructiu del segle XIV.

Però el model que millor exposa la presència de l'arc ogival a la vall del Corb és, sens dubte, el monestir de Vallbona, on el reconegut historiador vallboní Josep Joan Piquer, que centrà bona part de la seva vida en l'estudi del monestir, afirma que el cenobi és un dels llocs de Catalunya on es manifesta més vivament la lluita pel canvi d'estil, o sigui, pel pas del romànic al gòtic¹⁷. Analitzant detingudament la concepció arquitectònica de l'estructura més antiga del monestir, les ales sud i est del claustre, obrades a finals del segle XII, i primera meitat del segle XIII, veiem com palesen les idees arquitectòniques de Sant Bernat de Claravall, presents a l'inici del monestir.

Tot i aquestes arrels, es deixa entreveure en l'edifici l'entrada de l'arc ogival, on la unió de



quatre arcs d'ogiva conformen la primera volta de creueria a la vall. Cal remarcar que els arcs presenten un apuntament molt moderat que aplatena la seva alçada, i que la volta de creueria no presenta la clau de tancament, característica del període gòtic. Un altre element de transició que hem de remarcar són els arcs apuntats de diafragma que sostenen la paret exterior del claustre est, emmarcant els arcs de mig punt de la galeria romànica. Estructurada amb columnes i capitells del segle XIII, decorats amb entrellaçats i pinyes de pi, i un òculus al timpà, estilísticament relacionat amb els existents al claustre de Tarragona i de possible origen de la Provença i del Lenguadoc frances. Modalitat introduïda a Catalunya pels monjos del cister a través de Fontfreda i Vallbona.⁴⁶

Però l'element de transició més revelador és, sens dubte, el cimbori llanterna octogonal situat en la intersecció del creuer de l'església, sostingut per arcs torals apuntats amb coberta de volta de creueria i finestres ogivals molt austers. En definitiva, es tracta d'una estructura inicialment romànica que aplica ja algunes solucions protogòtiques i que s'ha d'entendre com un gressol d'arquitectura romànica i cistercenca del segle XIII, que pregona l'art gòtic que ha d'irrompre, amb tot el seu esplendor, a les primeries del segle XIV.

3- Renovació arquitectònica de les parròquies romàniques.

El procés renovador s'inicia ja al segle XIII amb la construcció d'esglésies romàniques tardanes, de les quals ja hem parlat anteriorment, però a l'entorn del 1300 es generalitzarà a causa d'una sèrie de factors que condicionaran una major renovació de les parròquies, en diferent mesura i d'acord a certes influències que anirem desgranant. D'una banda, la capacitat de les antigues capelles romàniques, concebudes com a recer d'una societat de conquesta i repoblació, no cobriran les necessitats que comporta un augment demogràfic de la població⁴⁷. D'altra banda, la bonança econòmica que va generar el país després de la conquesta de Lleida i Tortosa l'any 1149-1150, va establir el país i va impulsar la renovació de les antigues fabricas romàniques, fet ajudat en part per l'entrada del nou corrent cistercenc i gòtic, que marcaran la creixent necessitat d'ostentació dels poders feudals.

Es tracta bàsicament de construccions religioses del període de transició, amb volta de canó apuntada, potser ja reestructurades al segle XIII, i que a l'entrada del nou segle generalitzen l'obertura de capelles laterals tot for-



Arcs de diafragma emmarcant elements romànics.

Claustre del monestir de Vallbona.

mant un fals transsepte, essent el model més antic l'església de Sant Miquel de Forès, la qual presenta una nau de volta apuntada i dues capelles obertes a l'alçada del creuer, de tradició romànica i volta apuntada idèntica a la nau central. En altres esglésies hi trobem capelles obertes als murs, formant també un fals transsepte, amb volta apuntada com la nau central, però en aquest cas, amb un arc ogival frontal que emmarca la volta i la decora amb mènsules, com mostren les esglésies de Vallfogona de Riucorb, de Preixana i de Ciutadilla. Cal remarcar, però, en aquestes esglésies, l'existència d'una capella d'aquestes característiques primerenques i l'existència d'una o de diverses capelles més, que deixen entreveure la seva substitució per un model nou que presenta ja una volta de creueria. És el cas de la capella nord de l'església de Vallfogona de Riucorb, en un inici obrada en volta romànica, possiblement quan els templers eren senyors de la comanda de Vallfogona. Posteriorment, amb l'extinció de l'Orde del Temple, l'any 1312,⁴⁸ es dedueix una reforma de la capella en estil gòtic, pels vols de 1347 en temps del prevere Arriau Torne, i del comanador de l'Orde de l'Hospital

Fals transsepte amb volta apuntada de tradició romànica, que condiciona l'espai per a dues capelles laterals.

Església de Sant Miquel de Forès.



Capella lateral oberta posteriorment a la nau, amb volta de creueria de concepció gòtica.



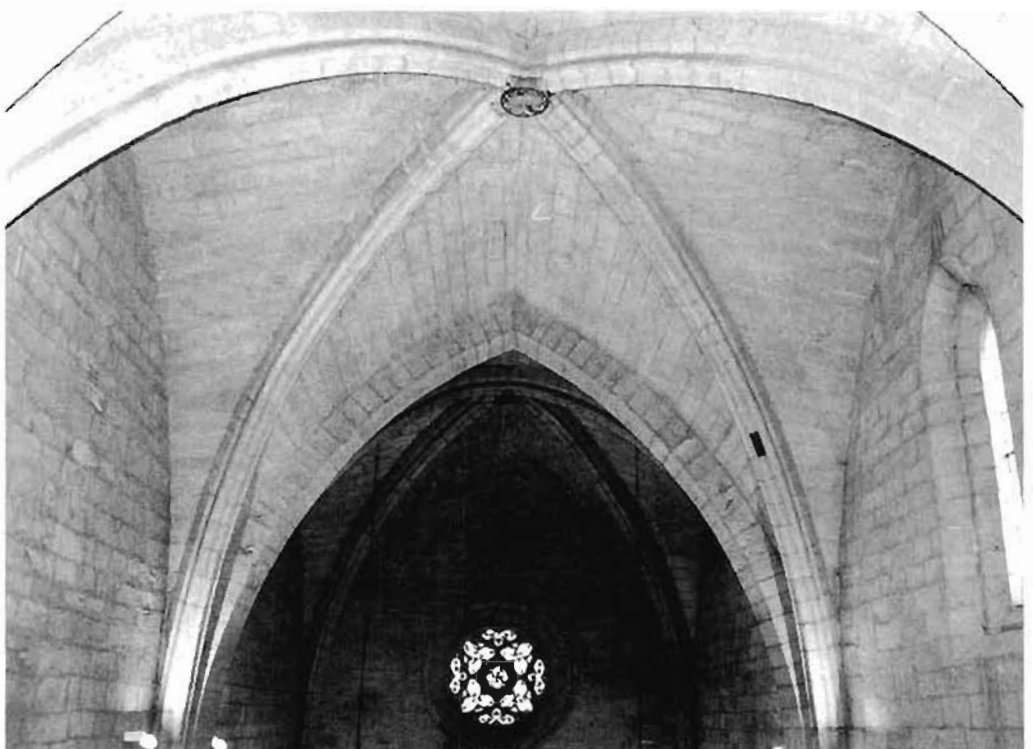
a Vallfogona, Guillem de Guimerà.¹¹ Aquesta capella presenta, després de les reformes esmentades, una elevació superior en l'arc ogival frontal i un volta de creueria, trets que la diferencien clarament de l'altra capella enfrontada de volta apuntada, de tradició romànica. Fet que corrobora la documentació de les reformes i l'acceptació del nou corrent gòtic a la vall.

També podríem parlar de l'antiga església parroquial de Sant Martí de Malda, de la qual

en trobem una primera documentació que data aquesta església l'any 1313, però hem d'interpretar que la seva construcció ha d'ésser quelcom anterior a aquesta data. Per la tipologia que mostren bona part de les esglésies contemporànies, de finals del segle XIII, podria tractar-se d'una nau central de volta apuntada amb una capella a cada costat, formant un fals transsepte. No sabem el nombre exacte de capelles que tenia, però una anotació del 1490 menciona la deixa de "la vinya de les capelles" com a obra pia,²² indicant l'existència de la capella i l'altar de Sant Blasi, els altars de Nostra Senyora de la Concepció i Santa Margarida. Suposem, doncs, que d'acord amb aquesta documentació es tractaria d'una església d'aquesta tipologia que hem definit per a finals del segle XIII. Quant a la seva construcció, tenim dues hipòtesis cronològiques: la primera, centrada en el capitell d'entrellaçats cistercencs i dobles fulles d'aigua que protagonitzen el capitell, que hem de suposar de finals del segle XIII, fet que ens fa plantejar la mà benefactora de Guillem III d'Anglesola, senyor de la baronia de Bellpuig i d'aquesta vila, que governa fins a la seva mort, l'any 1299; la segona hipòtesi, centrada en el fragment de retaule de la primera meitat del segle XIV, ens planteja una cronologia de temps de Guillem IV d'Anglesola, senyor de la baronia de Bellpuig i de la vila de Sant Martí, hipòtesi que aprofundirem més endavant.

Si aquesta breu exposició ens mostrava unes primeres capelles laterals de tradició romàni-

Volta de creueria de dos trams model de major ostentositat que es dona en el senyoriu dels nobles feudals. Església de Ciutadilla.



ca, combinada amb arcs ogivals, a primeries del segle XIV se'ns presenta ja, a l'església de Verdú, una concepció més evolucionada de les capelles laterals, la qual, tot i partir d'una nau romànica de volta apuntada amb arcs torals, es va obrar en els murs dues capelles laterals a guisa de fals transsepte, molt més espaioses i cobertes amb arcs ogivals en creueria i clau de volta gòtica. Obra que marca clarament l'entrada del gòtic ple en les antigues parròquies romàniques de la vall del riu Corb.

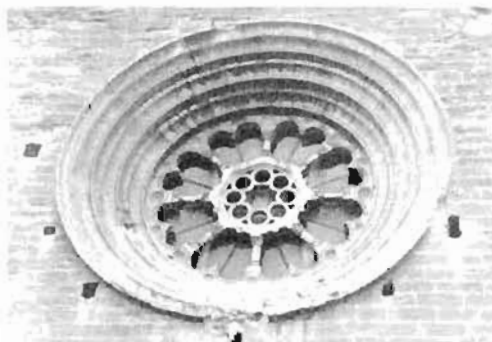
Aquesta comparació tipològica que hem fet posa de manifest l'existència de dues vessants renovadores: una primera formada a redòs del poder feudal militar, amb esglésies de tradició romànica amb volta apuntada que obren capelles com a fals transsepte, inicialment amb volta apuntada molt austera i posteriorment embellida amb un arc ogival frontal amb mènsules i escuts heràldics, que ens porten ja primeries del segle XIV i a una acceptació del nou corrent gòtic: queda emperò, l'excepció arquitectònica que protagonitza l'església de Guimerà i en menor mesura la de Ciutadilla, que presenten trets gòtics ben delimitats: edificis de tres trams de volta de creueria amb arcs torals, capelles ogivals amb volta de creueria, claus de voltes decorades, portalades gòtiques i finestres ogivals. Es tracta, doncs, d'un vessant arquitectònic que segurament rep influències del monestir de Vallbona, a través d'estretes relacions que intuïm entre el localment important senyor feudal de Guimerà i la comunitat religiosa vallbonina.

D'altra banda, intuïm una segona renovació arquitectònica paral·lela a la del braç militar, protagonitzada pel poder feudal eclesiàstic, amb un concepte arquitectònic que introdueix els ideals i pensaments gòtics amb més força. Els grans monestirs cistercencs del moment (Poblet, Santes Creus i Vallbona) influiran en la zona geogràfica que els vincula, i les seves directrius arquitectòniques deixaran empremta en el territori, com és en el cas de la vila de Verdú, que renova la seva església d'acord als preceptes dels abats de Poblet, introduint a l'antiga església de tradició romànica les novetats gòtiques que es donen al monestir.

Però a la vall del Corb no serà fins a les primeries del segle XIV, amb les abadesses de la casa Anglesola, que el monestir de Vallbona liderarà una renovació important del seu monestir i de les antigues esglésies que en depenen. Com proposa Piquer, hi ha una substitució de les antigues voltes romàniques, de canò o apuntades, que s'alcen amb la volta de creueria i s'il·luminen amb nous fines-



Òculus romànic amb llaceria aràbesca.
Claustre del monestir de Vallbona.



Rosetó amb llaceries aràbesques de l'Escola de Lleida.
Seu Vella de Lleida.



Rosetó amb llaceries aràbesques.
Església del Vilet.

trals gòtics.²³ Estem parlant d'una renovació inicial de les primeries del segle XIV, fàcilment resseguible en esglésies sufragànies com les del Vilet, Preixana, Vallbona i Vallsanta, i en altres de posteriors de finals del segle XIV i de primeries del XV, en el claustre del monestir i en altres esglésies sufragànies com la de Llorens i Rocallaura.

4- De l'òculus romànic a la rosassa gòtica

Una breu revisió del context romànic ens indica que, en les antigues esglésies, el que importava no era la presència massiva de llum a l'interior, sinó la senyalització de la mateixa a través de petits òculus i ranures verticals, majoritàriament en relació a la sortida i a la posta del sol. En canvi, si ens fixem en l'església de Montblanquet, ens adonem de l'adopció d'un concepte nou vers la llum, pel fet d'haver-se obert un petit òculus d'estil gòtic al costat de la porta d'accés, situada a la cara sud de l'edifici, el qual ens dona a entendre que aquesta obertura podia fer, a petita escala, les funcions de finestra-rosetó

Petit rosetó gòtic
damunt la porta
romànica.
Església de
Montblanquet.



Altres reflexions ens duen a pensar que, en el període de transició, també trobem petits finestrals damunt la porta d'accés a l'església, de tipus espillera, que hom pot considerar d'influència cistercenca. Posant com a exemple l'antiga capella del castell de Sant Martí de Maldà, hi veiem una finestra suaument apuntada de tipus espillera damunt la porta original, avui tapiada, que podria ser considerada com una primitiva manifestació del concepte de finestra-rosetó que, de la mateixa manera que el nou corrent gòtic, intenta simbolitzar a través seu l'entrada de la llum com a manifestació de la puresa i la presència de Déu. Percebem, doncs, que la lluminositat a l'interior de l'església provoca en la pedra un efecte d'enlluernament, produït per la brillantor i el polir de les parets blanques, que donen una nova dimensió de les formes en àmbits austers com el model cistercenc. Però, a més a més, en el pensament gòtic, que s'entén la llum com el més noble dels fenòmens naturals vinculat a Déu, és potenciada a través dels vitralls i amb el joc dels colors agafa un caràcter sobrenatural.

A partir d'aquesta primera obertura exterior definida a la capella de Sant Martí, ens adonem que la nova concepció del fenomen de la llum s'estructura en funció de la relació estructural amb l'edifici, la forma i l'ús de la llum. Sola aquestes premisses ens adonem de l'existència d'unes tipologies i unes possibles influències que intentarem exposar. Inicialment, ens hauríem de referir als òculus romànics, de possible origen provençal, que decoren el timpà de l'ala est del claustre de Vallbona, datat al segle XIII, i que foren intro-

duïts a Catalunya pels monjos del cister, a través de Fontfreda i Vallbona -- Posteriorment, el trobem evolucionat amb factura llisa a Poblet i al timpà del claustre de Tarragona, amb dos òculus. Quant a les traces de llaceries moresques que presenten els òculus de Vallbona, els trobem relacionats amb un rosetó de la Seu Vella de Lleida. Aquest mateix concepte de rosetó i llaceries moresques, també el trobem a la vall del Corb, en l'església del Vilet, però en un estadi més simplificat i reproduint tant sols les llaceries com a decoració central.

Aquest rosetó de l'església del Vilet l'hauríem de concebre com una creació a cavall entre el romànic tardà de l'Escola de Lleida i l'ideal gòtic emergent en aquestes terres. El qual, tot i ser de dimensions moderades, en funció de l'estructura modesta de l'edifici, hem de considerar que es tracta d'un gran rosetó que pot introduir molta llum a l'interior. Quant a les gruixudes llaceries del centre del rosetó, i en funció de l'ideal cistercenc que prohibeix els vitralls de colors per evitar la distracció espiritual dels fidels, ens fan defensar la idea d'un rosetó tancat amb vitralls blancs, que a semblança dels hàbits cistercencs, avalen la serenor i puresa de la llum blanca.

Així doncs, el rosetó i la rosassa presenten una visió més avançada del concepte de l'òculus romànic, els quals trobem al monestir



Rosassa austera
d'època gòtica.
Monestir de Vallbona.



de Vallbona i a l'església de Verdú en un estadi més evolucionat. Fruit en part de la gran renovació arquitectònica del monestir durant l'abadiat de la casa Anglesola, a la primera meitat del segle XIV, quan s'eleven les voltes de l'edifici i s'obren grans finestres gòtics al lateral de la nau, així com una gran rosassa circular molt austera a la cara de ponent. Quant a l'església de Verdú, cal esmentar una impressionant rosassa del gòtic ple, que manifesta la millor expressió d'aquest concepte en tota la vall. L'estudiós verduní Ramon Boleda dóna fe de l'existència d'uns escuts gravats a l'inici de la volta del temple amb l'heràldica dels Alemany, i defensa que la rosassa va ser construïda en temps del prevere Berenguer Alemany, a l'últim quart del segle XIII.²⁶ No podem posar en dubte l'existència de l'heràldica en les mènsules i en els petits capitells que decoren l'interior de la rosassa, però també és evident que l'estructura romànica de la nau central, amb volta apuntada i una portalada de finals del segle XIII, són quelcom anteriors al concepte plenament gòtic de la rosassa.

Mentre la rosassa de Vallbona se'ns presenta tan sols amb l'ull exterior i interiorment nua, la rosassa de Verdú ens mostra la típica decoració d'arcs apuntats i triglobulats. A més, el centre de la mateixa és presidit per una Maredeudéu dempeus, de tipologia gòtica, de la primera meitat del segle XIV. I els petits capitells de l'interior de la rosassa presenten una decoració vegetal de similars característiques a l'existent en les portalades gòtiques de l'església de Guimera i la de Ciutadilla.

Al nostre entendre, la tipologia de la rosassa de l'església de Verdú ens indica que hauria estat construïda en la primera meitat del segle XIV, i cronològicament propera a l'austera rosassa de Vallbona, tot i que pot presentar una influència més directa des de Poblet. Finalment, podem posar a debat, si la rosassa gòtica és un element posterior a la construcció inicial de l'església de Verdú o, ans el contrari, hem de concebre la construcció de l'ull exterior en el mateix moment que l'edifici i la construcció de l'interior de la rosassa gòtica *a posteriori*. Moment en què també podria haver-se replicat els escuts de la casa Alemany en les dues mènsules de l'inici de la volta del temple, donat que, tant aquests escuts com els que es troben en l'interior de la rosassa, tot i ser estilísticament semblants, presenten unes petites diferències heràldiques amb el blason dels Alemany que es troben en la dovella de l'antiga rectoria. Diferenciacions a tenir en compte quan ho tractarem més endavant.

Quant a la segona tipologia d'obertures vinculades al concepte de la llum, hauriem de basar-nos en els finestres gòtics de tipus espitllera apuntada, que mantenen el concepte de projecció de la llum a l'interior, en funció de la seva situació damunt la portalada d'accés. Definició que trobem ja en l'exposada capella del castell de Sant Martí i que trobem més evolucionada en l'església de Guimera. Aquesta última connectada tipològicament amb el majestuós finestral gòtic de la façana de l'església de Santes Creus. A més, les seves portalades de Guimera i Santes Creus presenten ambdues una arrel de tradi-

Rosassa plenament gòtica, presidida per una imatge de la Maredeudéu.
Església de Verdú.



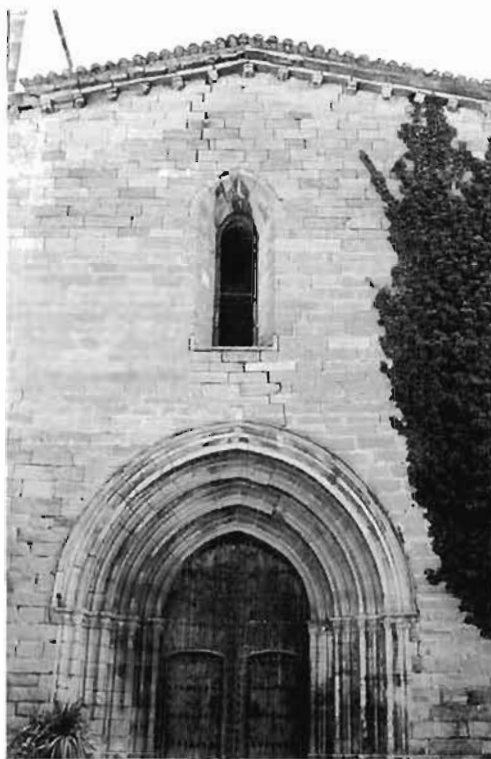
Restes de portalada ogival de gran austeritat que presenta en la imposta la senyal d'haver estat malmesa la primitiva decoració vegetal i heràldica.
Església del Villet.

Portalada gòtica d'arrel romànica amb finestra rosetó de tipologia cisterenca.

Apuntament de les arquivoltes molt suau. Església de Guimerà.

Portalada gòtica d'arrels romàniques amb un gran finestral gòtic, evolucionat a partir de la tipologia cisterenca.

Església del monestir de Santes Creus.



ció romànica que traspassa, amb major o menor mesura, cap a l'arc ogival i, la decoració vegetal i heràldica dels seus capitells en realitza l'assumpció de l'ideal gòtic. És interessant afegir que aquesta relació de finestral apuntat damunt la portalada que trobem en la capella del castell de Sant Martí de Maldà i en l'església de Guimerà, abans d'obrir un absis nou, estaven vinculades, a més, a una capçalera plana de tradició cisterenca.

5- Portalades gòtiques de tradició romànica

En un apartat anterior, feiem un breu incís sobre les portalades romàniques d'arc de mig punt a la vall del Corb, detallant-ne alguns trets interessants en la portalada de l'església de Sant Miquel de Forés. Matisàvem, en el seu guardapols, la característica punta de diamant del romànic tardà, i ressaltàvem el seu tret diferenciador en la decoració del timpà de la portalada, espai on encara s'aprecia, malgrat la degradació de la pedra, una decoració amb elements florals i cruciformes, tot coronant la part més alta un relleu d'arc gòtic amb triglobulats. Evidenciant una càrrega iconogràfica i simbòlica que ens planteja una certa desorientació en l'estudi contextual de la vall, ja que l'edifici, tot i ser bastit en la tradició romànica tardana, presenta una decoració en el timpà de la porta molt més austera i entrada dins el gòtic, que la mateixa portalada del monestir de Vallbona o de Verdú, que tenen una clara influència cisterenca.

La senzillesa i l'austeritat també s'entreveuen en les restes de l'antiga portalada de l'es-

glésia del Vilet, destruïda al segle XIX per a la construcció d'una capella lateral i recuperada parcialment en unes obres d'arranjament efectuades a finals del segle XX. Se'n conserva un costat de la porta amb l'arrencada d'un sobri arc ogival, que tipològicament s'emparenta amb els arcs ogivals del castell de Maldà. Però, en aquest cas, presenta una imposta repicada que segurament contenia decoració floral i escuts heràldics dels benefactors de l'església. Tret que també és mostrable en les restes de la porta ogival de l'església de Ciutadilla, que en aquest cas sí que ha conservat part de la decoració de la imposta, en la qual s'aprecien formes esquemàtiques de fulles d'aigua, entrellaçats, un arbre de la vida i escuts dels Guimerà, senyors de la vila i benefactors de l'obra.

Restava encara la interessant portalada de l'església de Guimerà, que mostra en tot el seu conjunt l'obra benefactora dels Alemany, nissaga importantíssima que trobem relacionada amb altres edificacions religioses de la vall. Quant a la portalada en si, per la sobrietat i l'austeritat de les arquivoltes ogivals, presenta certs paral·lelismes amb portalades cistercenques que templegen la decoració gòtica, com la del monestir de Santes Creus i la del monestir de Bellpuig de Les Avellanès, una mica més evolucionat. En el camp decoratiu, els petits capitells de l'arrencada de les arquivoltes presenten un esquematisme iconogràfic de tipologia gòtica, amb fulles d'aigua i arbres de la vida, així com escuts heràldics dels grans benefactors de l'església de Guimerà: els Alemany i els Rocabertí.



Hem de considerar, doncs, l'església de Guimerà i la seva portalada com una obra religiosa important dins l'estudi contextual del gòtic a la vall. Tant la sobrietat de les seves formes com la grandesa de l'edifici es poden interpretar com una mostra del poder feudal local. Posant també de manifest una possible vinculació dels Guimerà amb el cister vallboní, a través del patronatge de l'església a Santa Maria, i per la presència de l'heràldica dels Alemany en el monestir de Vallsanta. Cenobi situat enmig del senyoriu de Guimerà i del senyoriu de Ciutadilla, i considerat un lloc rellevant per a aquest petits nobles feudals de la vall del corb.

Restla per contextualitzar una carassa localitzada en l'església de Llorens, que presenta una tipologia pròpera a les emprades en portalades gòtiques, deducció que hem resolt a partir de la comparació d'una carassa d'un noble feudal i d'un monjo, existent en la portalada del monestir de Bellpuig de Les Avellanes, obrada en el conjunt de les importants reformes de l'edifici promogudes l'any 1303 pel comte d'Urgell, Ermengol X."

6- Expansió del gòtic ple dins la baronia de Vallbona

La important renovació arquitectònica del monestir, esdevinguda durant la primera meitat del segle XIV, introduirà en les dependències monacals l'estil gòtic d'influència francesa. Es bastiran, durant aquest període, elements tan característics com el cimbori gòtic octogonal, la rosassa, els finestrals ogivals, la Sala Capitular i l'ala gòtica del claustre. Obres que varen ser majoritàriament execu-



Portalada de tradició romànica que tot i la seva gran austeritat, mostra clarament els trets característics del nou concepte gòtic. L'hem presentada com a mostra de l'evolució que va esdevenir en el procés de transició dels vincles fundacionals amb el baró de Bellpuig, de la branca Anglesola, i per l'austrinitat de l'orde monacal que s'apropà als canons cistercencs. Monestir de Bellpuig de Les Avellanes.

Decoració del timpà estructurada amb la punta de diamant, cruciformes i elements vegetals, tot coronant el timpà un arc apuntat gòtic. Portalada de l'església de Forès.

Decoració vegetal esquemàtica i heràldica dels Guimerà. Antiga portalada de l'església de Ciutadilla.

Decoració vegetal amb carassos i heràldiques dels Alemany i Rocaberti. Portalada de l'església de Guimerà.

Decoració vegetal amb fulles d'aigua esquemàtiques i arbres de la vida. Al lateral, hi ha la representació d'un noble civil, possible beneficiar de l'obra. Portalada del monestir de Bellpuig de Les Avellanes.

Decoració vegetal i heràldiques dels benefactors, els escacacs dels Urgell i el mont florinat dels Bellpuig. Al lateral, hi ha la representació d'un monjo premostratenc o cistercenc. Portalada del monestir de Bellpuig de Les Avellanes.

Carassa d'una possible portalada gòtica, de tipologia similar a les localitzades al monestir de Bellpuig de Les Avellanes. Pedra reaprofitada a l'església de Llorens de Vallbona.

Magnificència del gòtic ple.
Ala Nord del claustre del monestir de Vallbona.



tades durant l'abadiat de la Casa Anglesola, entre 1294 : 1392, a excepció del període 1340-1348, quan Elisenda de Copons, com a abadessa, promou la construcció del cimbori octogonal gòtic.

Són obres que s'inicien en un moment de vitalitat humana i econòmica de la comunitat, encara que investigadors com Piquer Jové creuen que són obres de magnificència innecessària per part de les abadesses i que només serveixen per a la realització del monestir com a centre de poder d'un sistema feudal i d'un impuls de grandesa propi de la Casa Anglesola,⁶ però totalment contrari a l'ideal cistercenc de pobresa i simplicitat orientat per Bernal de Claravall.⁷ Són accions clarament vinculades als moments gestacionals de la baronia feudal del monestir, la qual no es veurà materialitzada fins l'any 1380 amb la venda del Mer i mig imperi pel rei Pere III el Cerimoniós. Llavors, hem de concebre ja amb anterioritat a aquesta data la gestació d'un estat dins d'un altre estat, que comportarà repercussions socials, econòmiques i arquitectòniques clarament estructurades a l'entorn de les directrius del monestir.

Intuïm que aquesta vitalitat constructiva ha d'anar més enllà del mateix nucli monacal, pel fet que l'onada renovadora iniciada al monestir ha d'arribar, per lògica, als petits nuclis de població que estan sota la influència i dependència del cenobi. Per tant, el nou concepte d'arquitectura gòtica que es genera a Vallbona l'hem de trobar també en les esglésies sufragànies. La recerca d'aquestes novetats arquitectòniques ens duen a l'església del Vilet, que, al nostre entendre, és la primera obra religiosa que rep l'onada renovadora procedent del monestir de Vallbona.

Partint d'un manual de 1245-1246⁸, on es menciona l'església del Vilet com a sufragània de l'església de Maldà, deduïm que estava integrada en la baronia de Maldà. Llavors, hem de fer païes que l'abadessa Blanca d'Anglesola va comprar, l'any 1307, la castellanía i el feu del Vilet a Ramon de Maldà.⁹ Punt de partida interessant, des d'on podria iniciar-se la reestructuració de l'església del Vilet en estil gòtic, amb l'aixecament de la volta i la inclusió de l'arc de creueria que s'assenta sobre les antigues parets romàniques. hipotetitzem que Piquer Jover també va proposar per a la nau central de Vallbona. A més, una revisió del cens del 1365 ens indica que el vilatge del Vilet tenia escassament dissels focs, motiu que ens fa defensar, amb més força, que l'obra havia de ser sufragada per una mà benefactora. Podria tractar-se d'un noble o castlà d'una branca dels Alemany, atribuïble per la presència d'un escut d'aquesta nissaga en un lloc de privilegi dins l'edifici, o per l'abadessa de Vallbona com a nova senyora del lloc. Podem posar fins i tot a debat si l'assumpció de l'obra de l'església del Vilet és anterior a la compra del mer i mig imperi, l'any 1380.

Diversos arguments així ens ho fan pensar, com les solucions arquitectòniques senzilles que es donen en esglésies rurals del primer gòtic, amb una nau de planta rectangular de dos trams de volta de creuer, un presbiteri pla d'influència cistercenc i l'absència de capelles ogivals, així com pel fet de trobar-se en aquesta església restes de pintura mural protogòtica de tradició romànica, a l'intradós de la volta, actuant com a orientació cronològica de la primera meitat del segle XIV. A més, el rosetó podria haver estat obrat perfectament a finals del segle XIII i conservat en el moment de l'aixecament de la volta, de



Magnificència del gòtic ple.
Portallada de la sala Capitular, Monestir de Vallbona.

creueria, atès que mostra influències arabesques que també es trobem en els òculus del claustre de Vallbona i en el roseto de la Seu Vella de Lleida.

Pero a l'igual que el monestir de Vallbona i l'església del Vilet, es fa evident també a Vallsanta l'existència d'una primera edificació de l'any 1235 i unes primeres monges que s'estableixen en el lloc l'any 1237.⁴ Les excavacions arqueològiques dutes a terme al monestir per Anna Oliver ens indiquen que, en les restes actuals del monestir de Vallsanta, és visible la reestructuració portada a terme a mitjans del segle XIV. Tot i que hi ha diversitat de propostes cronològiques per a l'obra de la capçalera poligonal de cinc capelles, sí que hi ha consens entre els investigadors pel que fa a l'arc de diafragma com a obra de mitjans del segle XIV.

Un estudi més acurat de l'estructura d'aquest edifici ens fa adonar que l'absis, de forma poligonal amb cinc capelles radials i volta de creueria, difereix totalment dels absis d'influència cistercenca, amb paret llisa al fons. Es tracta, doncs, d'un concepte arquitectònic més gòtic que cistercenc, que coincideix amb el període constructiu d'obres gòtiques importants, com la catedral de Tarragona, la Seu Vella de Lleida, la catedral de Barcelona i esglésies importants, com Santa Maria de Cervera.⁵

La importància d'aquest cenobi radica també en les interessants restes artístiques que s'han preservat. Ens referim, especialment, a dues claus de volta gòtiques molt interessants i a un sarcòfag amb una figura militar jacent, que s'ha identificat, amb certes prevencions, amb la família Cervelló o Boixadors. Aspectes que intentarem ampliar més endavant per la seva rellevància, com a mostra del poder feudal i del concepte funerari. Finalment, cal remarcar l'existència d'escuts heràldics en els nervis de la volta de creueria, situats entre les capelles radials, que mostren les armes dels nobles benefactors que segurament sufragaren l'obra de Vallsanta: els Guimerà, els Alemany, els Cervelló o Boixadors, els Josa i els Llorac.

La vall del riu Corb va viure, doncs, entre finals del segle XIII i la primera meitat del segle XIV, un moment constructiu intens i ric en obres d'art religiós, avalat en part pels contractes d'obres que s'han conservat i que permeten resseguir alguns mestres d'obres d'aquesta zona, com Guillem Pedroló i Pere Pedroló de Verdú, treballant a Santa Maria de Cervera; Guillem Pedrola, que treballa a l'església de Conesa el 1358; Bernal Pedroló, que treballa a l'església de Guimerà l'any



Finestrals gòtics del monestir de Vallsanta.

1368, i d'altres que han quedat en l'anonimat més absolut per la manca de documentació. En el pla artístic, és visible una clara inspiració del gòtic francès en obres executades per escultors com el mestre anònim d'Anglesola, Guillem Seguer de Montblanc i Guillem Timor, sobre els quals trobarem més endavant.

En base a les observacions contextuais realitzades, podem deduir que, a principis del segle XIV la societat catalana, i en concret la zona geogràfica compresa entre les ciutats de Lleida, Cervera i Tarragona, es decanten per les noves formes arquitectòniques, les quals deixaran de ser puntuals per ser generals, entre els anys 1300 i 1350. En definitiva, l'arquitectura gòtica suposa més que l'adopció de la volta de creueria ogival o la descàrrega dels pesats murs romànics, el concepte gòtic va contribuir a la formació d'una nova manera d'entendre la realitat. Iraspasant al segle XV amb tota la seva magnificència, com ens mostra l'equilibri de les formes ogivals de l'església de Sant Jaume de Belianes i la planificació inicial de les capelles laterals.



Finestra gòtic influenciada per Vallbona, Església de Preixana.

FEUDALISME I VESSANT CAVALLERESCA EN EL GÒTIC PLE

1- Finestres gòtiques d'origen gironí al castell de Ciutadilla

A diferència de les construccions religioses que introduïren la nova arquitectura gòtica amb grans reformes i noves edificacions, en el camp militar, els castells fronterers continuen essent aquelles fortaleses robustes i austeres que van permetre retenir el territori davant l'islam. Tot i això, podem estrebreure una primera acceptació de l'arc ogival en aquestes edificacions, amb exemples que ja hem comentat anteriorment, com la sala de les arcades i de les portes ogivals del castell de Maldà. En canvi, l'assumpció d'una arqui-



Finestra coronella del castell, de possible origen gironí.

Presenta un escut amb l'heràldica dels Guimerà, senyors de Ciutadilla.



Decoració del capitell amb fulles i flors de lliri, d'igual tipologia que els de la finestra de Ciutadilla.

Claustre de Sant Joan de les Abadesses.



Finestres coronelles de diferent tipologia localitzats a la vall del Corb.

Església i castell de Verdú.

itectura gòtica d'origen civil, allunyada dels preceptes defensius, tan sols és representada en castells de la vall del Corb per l'obertura de finestres geminades que substitueixen les defensives espitlleres de concepció militar.

La recerca d'aquest tipus de finestres ens duen al castell de Ciutadilla, on trobem tapiat un finestral geminat de tres columnes de força qualitat, que probablement entra en desús en el moment en què l'antic castell fronterer es convertí en palau residencial. L'anàlisi inicial de la finestra ens indica que la decoració superior del capitell és feta a còpia de flors de lliri obertes i el cos presenta una decoració de fulles de lliri estilitzades. Quant a la base de la columna, podem veure que té les seves arestes perlades. Pel que fa a la tipologia decorativa dels capitells de la finestra de Ciutadilla, si no són idèntics, sí que són, si més no, similars als capitells del claustre de Sant Joan de les Abadesses.

La historiadora de l'art Francesca Español atribueix a aquesta tipologia de capitells una procedència de tallers gironins i una cronologia del primer terç del segle XIV,⁴ matisant, a més, que van desenvolupar una manufactura d'elements arquitectònics que abastaven un ampli territori. Generat a través d'un procés d'estandardització que comercialitzava finestres coronelles de dues i de tres columnes, que, a més a més, oferia al comprador la possibilitat d'esculpir la seva heràldica en la llinda que corona el finestral, com és en el cas de la finestra coronella de l'antiga torre del castell de Ciutadilla que presenta l'heràldica dels Guimerà.

Es tracta, doncs, d'un producte d'origen gironí de molta acceptació que va introduir-se a la vall del Corb a la primera meitat del segle XIV. Però no és l'únic producte d'aquestes característiques, atès que hi ha d'altres finestres coronelles de dues i de tres columnes amb decoració austera i diferent tipologia a les finestres d'origen gironí. Segurament estaven

subjectes a un altre procés d'estandardització que tenia les seves pròpies vies de comercialització que van fer possible la seva presència, almenys en el castell templer de Vallfogona de Riucorb i en el castell de Verdú.

Fragment de retaule amb *milites*, a Sant Martí de Maldà. El mestre d'Anglesola

En el Museu d'Art de Catalunya s'exposa, dins la mostra del gòtic català, el relleu d'un fragment de retaule datat al segle XIV i procedent de l'antiga parròquia de Sant Martí de Maldà. La peça, de gran finor i gràcia, va ser esculpida per un artista anònim que va saber expressar, en aquestes delicades figures, el tractament de privilegi que rebien, en la societat medieval, els nobles o militars (cavallers) que en les Corts eren representats pel braç anomenat *milites*.⁵ El relleu conserva breus vestigis de pintura roja, sobretot en l'escut d'un dels dos cavallers, que ens indica que originàriament, a l'igual que moltes miniatures gòtiques, va ser pintat amb colors intensos i variats. Possiblement la policromia reproduïa les heràldiques dels nobles feudals benefactors del suposat retaule, al qual pertanyeria aquest fragment que presentem. A més, la finor del treball ens fan pensar que el relleu escultòric dels cavallers, procedent de la parròquia de Sant Martí de Maldà, podria ser obra d'un reconegut artista de la primera meitat del segle XIV, de la talla de Guillem Seguer o de l'anònim Mestre d'Anglesola.

En cas de tractar-se d'una obra de Guillem Seguer de Montblanc, sabem que va ser actiu en aquesta zona des del 1343 (és contractat a Nalec per a l'obra d'una Mare de Déu) fins al 1350, si ens atenem a unes obres d'art que Español li atribueix: el sarcòfag de Bernat de Boixadors, al monestir de Vallsanta; la Mare de Déu del Vilet; la Mare de Déu del Cor, i les taules pintades de la capella del Corpus Cristi, ambdues del monestir de Vallbona. Peces artístiques que poden ser en certa mesura discutides.

D'altra banda, si ens fixem en l'estructuració medieval del territori, el lloc de Sant Martí pertanyia aleshores a la baronia de Bellpuig, fundada l'any 1139 per Berenguer Arnau, fill del baró d'Anglesola. Tenint en compte aquest aspecte, hem de recaure sobre la figura del Mestre d'Anglesola, que va estar al servei de la família Anglesola i dels Cardona durant la primera meitat del segle XIV. A partir d'aquí, si revisem la mort de Ramon Folch de Cardona, l'any 1319, ens adonem que va ser enterrat al monestir de Poblet en un sarcòfag de pedra de les Garrigues, material molt apte per a l'escultura que també va ser emprat per a l'obra



del retaule i de l'escultura de Sant Pau de Narbona, a l'església d'Anglesola.³⁶

Español vol intuir que aquesta relació del mestre d'Anglesola i la casa Cardona devia donar-se en l'època d'Hug I de Cardona que morí l'any 1334, en base a què la seva esposa era membre de la Casa Anglesola, la qual gaudia dels serveis de l'escultor. Aquesta argumentació la més entenedora la presència del Mestre d'Anglesola a l'obra funerària del vescomte de Cardona, a Poblet, basant-se en una suposada protecció i dependència entre els nobles i l'escultor. En aquesta data de 1334, Ramon d'Anglesola pren possessió de la baronia de Bellpuig com a nou senyor i es pot considerar com un dels possibles candidats a promoure el retaule de Sant Martí de Maldà.

Si analitzem les dades, ens adonem que Guillem III d'Anglesola va governar la baronia de Bellpuig fins al moment de la seva mort, l'any 1299. I la primera nota documental de la parroquial vella de Sant Martí fa referència a l'any 1313.³⁷ Podríem defensar la construcció d'aquesta església en temps de Guillem III, en part per la localització d'un capitell de característiques cistercenques que s'apropa a la nova ideologia gòtica i que anteriorment hem datat de finals del segle XIII. Però el fragment de retaule dels *milites* és una peça que correspon a la primera meitat del segle XIV. Quant a la indumentària dels cavallers, Miró Rosinach és el primer investigador de la zona que aprofundeix en aquest aspecte, estudi del qual és necessari ressaltar que els dos militars tenen el cap cobert amb una cervellera o bacinet, molt freqüent al segle XIII, a més d'anar abillats amb el perpunt o túnica enconxada que es duia damunt la cota de malles, ja emprada també al segle XIII,³⁸ tot i que cal precisar que aquests detalls d'indumentària es poden tro-

bar en representacions plàstiques dels segle XIV i XV.

Revisant la documentació del primer terç del segle XIV, ens crida l'atenció que el rei Jaume II va confirmar l'any 1316 el dret que tenia Guillem IV d'Anglesola sobre el poble de la baronia de Bellpuig, afegint-hi la prerrogativa del mar i mixt imperi, en honor a les seves gestes militars. Aquest fet rellevant ens fa plantejar que Guillem IV podria haver fet honor al mèrit encarregant algunes obres d'art al Mestre d'Anglesola per a les parroquies de la seva baronia, argumentació que en part es podria justificar amb les dades que Mossèn Antoni Bach dona a conèixer en la seva història de Bellpuig, on malista que sota la direcció d'aquest baró, la baronia va créixer en prestigi militar i diplomàtic i que, com a fet molt estès entre els feudals de l'època, va practicar el patronatge sobre capelles i parroquies del seu domini.³⁹



Fragment de retaule del Mestre d'Anglesola.
Avui al Museu de Belles Arts de Boston. Arxiu Mas.

Fragment de retaule escultòric de l'església parroquial de Sant Martí de Maldà.
Museu d'Art de Catalunya.



Escut ogival amb les puntes alçades.
Cavaller. Fragment de retaule de Sant Martí de Maldà.

Defensem, doncs, l'afinitat cronològica entre Guillem IV d'Anglesola com a nou baró de Bellpuig i l'obra del Mestre d'Anglesola, tots dos presents al primer quart del segle XIV i relacionats amb una mateixa nissaga important d'aquestes terres, alinitats que ens presuposen la possible promoció del retaule de Sant Martí a aquest baró de Bellpuig. Estem, doncs, davant d'un fragment de retaule amb una idea iconogràfica més propera al pensament i la representació militar, reforçada per la presència dels *milites* en el retaule religiós, que han d'ésser entesos com un autoretrat dels nobles benefactors. Quant a la possibilitat que el fragment de retaule gòtic sigui proper a l'òrbita de treball del Mestre d'Anglesola, aquest es troba actiu en el primer quart del segle XIV, mentre que Guillem Seguer és documentat al segon quart. A més, a diferència de les obres del Mestre d'Anglesola, que són compreses dins un poder feudal militar, les obres escultòriques de Seguer es localitzen majoritàriament dins l'òrbita del poder eclesiàstic del monestir de Vallbona. Però és evident que, sense documentació més contundent, no podem fer més que hipotetitzar sobre la nostra línia de treball.

Heràldiques de la vall del Corb. Poders feudals i eclesiàstics

Escut ogival amb les puntes alçades, amb les armes del comte de Catalunya. Capella del castell de Sant Martí de Maldà.



Escut ogival amb les puntes alçades i les armes dels Guimerà.



Si en les darreries del segle XII l'heràldica començava a ser present a Catalunya entre els membres dels estaments militars, trobem possiblement un dels primers escuts de la vall a l'interior de la capella del castell de Sant Martí de Maldà. Es tracta d'un escut en relleu de forma ogival amb les puntes lleugerament alçades, tret que el situa cronològicament entre el segle XIII i les primeries del segle XIV, i el relaciona amb blasons d'aquesta tipologia de caires apuntats, com un escut dels *milites* representats en el fragment de retaule de l'església parroquial de Sant Martí i un escut dels Guimerà localitzat a Verdú, actualment en la col·lecció de Ramon Boleda. Quant a l'escut de la capella del castell de Sant Martí, es troba esculpit en la pedra superior de la capçalera plana de la nau, que convergeix amb la volta apuntada. Conserva encara la policromia original, decorant el blasó amb les barres roges i grogues característiques de l'escut del comte de Barcelona, que segurament actuava inicialment com a protector de la capella i del lloc. En d'altres esglésies de la vall del riu Corb també es troba l'heràldica dels comtes de Barcelona, però és, emperò, a la capella del castell de Sant Martí, on s'aprecia, per l'estructura de l'edifici i per l'estilística del blasó, una cronologia més reculada.

És doncs en les construccions militars, i sobretot en les obres pies de caire religiós, on majoritàriament trobem blasons i heràldiques que ens parlen de famílies benefactores de llurs construccions que esculpeixen la seva heràldica en llocs visibles de les portalades gòtiques de la primera meitat del segle XIV, tret diferenciable de les portalades del romànic tardà de la vall, que són nues en aquest aspecte heràldic. Seguiment del qual, se'n desprèn els àmbits d'influència d'aquestes nissagues feudals i les seves estretes relacions baronials i jocs de poder en la zona. Aquestes heràldiques ens parlen, doncs, de la construcció de les esglésies a la vall i dels seus benefactors, amb exemples com la portalada de Guimerà, on la presència de l'heràldica de les famílies Alemany i Rocaberti s'han d'entendre com la representació personal dels senyors de la vila, Guerau Alemany i la seva muller Guerau de Rocaberti. D'altres exemples d'heràldiques en portalades gòtiques tan sols els trobem en les restes conservades de l'antiga portalada de l'església de Ciutadilla, amb l'escut dels Guimerà i a la portalada gòtica de l'església del Vilet, on malauradament foren destruïts.

Una segon lloc de privilegi per a representar l'heràldica és l'interior de la mateixa església. Si primer fèiem referència als escuts de les portalades, ara hem de parlar dels blasons que

els nobles benefactors situen en les mènsules d'arrencada dels arcs de creueria. A diferència de l'espai de la portalada, la presència de l'heràldica en un lloc més superior configura un estat de privilegi davant la comunitat més d'acord amb l'estatut social dels nobles feudals. Però en aquest espai, a diferència de les portalades gòtiques, no trobem els blasons del baró i la seva muller, sinó majoritàriament l'heràldica del baró del lloc, com a branca prioritària del senyoriu o baronia. Fins i tot podem matisar que l'espai de privilegi reservat al noble benefactor és en les primeres mènsules del primer tram de la volta de creueria, majoritàriament propera a la porta d'accés al temple de l'església de Guimerà. A més, la base d'aquesta mènsula que sosté l'heràldica dels Alemany, senyors feudals de Guimerà, presenta una decoració bifacial sustentada iconogràficament en l'antiga devoció romana al déu Janus, divinitat pagana que representa el començament de totes les coses i que era invocat en iniciar-se qualsevol empresa, en aquest cas, la construcció del temple cristià, aspecte iconogràfic que trobem ben representat en esglésies de la vall, majoritàriament relacionades amb la zona d'influència dels Alemany. I ho entenem així perquè l'església preromànica de Guimerà és l'única de la vall que presenta, en les representacions zoomòrfiques del ràfec de la façana, la presència del déu Janus en el lloc més elevat i amb unes arrels clarament de tradició romànica.

Es interessant reflexar que en una mènsula del primer tram de volta de l'església de Ciutadilla, enfront de la portalada, també hi trobem una representació bifacial del déu Janus. A més, es complementa amb tres escuts dels Guimerà, alçats en lloc preferent, i en un menor pla s'hi representa una ala dels Alemany i un lleó rampant. Heràldica, aquesta última, que per l'estil i la comparació amb una estela funerària discoidal del fossar de Rauric podria tractar-se del llinatge dels Queralt,¹⁴ poder feudal establert en la capçalera del riu Corb. L'existència d'aquestes diverses heràldiques en una mateixa mènsula, i disposades amb el déu Janus com a invocació de l'inici de les coses, implicaria una estreta relació d'aquests poders feudals de la vall en el moment constructiu de l'edifici, tret que ja hem apuntat anteriorment, al referir-nos a la major implicació que intuïm entre el senyoriu de Guimerà, sota el domini dels Alemany, i el senyoriu de Ciutadilla, sota el domini dels Guimerà.

En canvi, en l'església de Guimerà les primeres mènsules properes a l'entrada són únicament presidides per l'heràldica dels Alemany. Caldria, doncs, aprofundir més sobre les estretes relacions entre les dues



Janus bifacial, déu pagà que corona la façana de l'església de Guimerà.



Mènsula del primer tram de volta de creueria amb l'heràldica dels Alemany, davall el déu bifacial Janus. Església de Guimerà.



Mènsula de l'interior de la nau, prop de l'entrada de l'església, amb l'heràldica dels Alemany i, davall, el déu Janus bifacial. Església de Verdú.



Mènsula del primer tram de volta de creueria enfront de l'entrada lateral a la nau del temple. Presenta l'heràldica dels Guimerà, els Alemany i els Queralt. A sota el déu Janus bifacial. Església de Ciutadilla.

viles i respectius senyorius de Guimerà i de Ciutadilla, i cercar-ne el més privilegiat i el solar heràldic més antic. En els dos casos, emperò, coincideix la decoració de la primera mènsula amb la presència del déu Janus, fet que implica, també, una major correlació artística i constructiva entre les dues esglésies i una concepció del poder feudal més unitària i menys distancial, correlació que fins i tot podria fer-se extensiva a l'església de Verdú.

Sota aquests proceptes, trobem en l'església de Verdú l'heràldica solitària dels Alemany en les dues mènsules properes a l'entrada, presentant també en la part baixa d'una d'elles els caps bifacials del déu Janus, reafirmant l'inici de les obres i el caràcter benefactor del

Estela funerària discoidal amb la representació simbòlica d'un arbre de la vida.

Fossar vell de Preixana. Segons esteles funeràries discoidals de la Segarra: dibuix de J.M. Miró.

Escut heràldic situat en l'arcada del temple, per damunt de les mènsules decorades amb blasons i en posició dominant.

Presenta bàcul i armes d'una abadessa de la Casa Anglesola; al centre, una torre o castell, encara no identificat. Església de Preixana.

Mènsules decorades amb heràldiques i mascarons.

Blasó amb un castell o torre i una possible heràldica dels Llorac. Església de Preixana.

noble. Però en el cas de Verdú hem d'entrar en la polèmica que genera la construcció de la gran rosassa gòtica. D'una part, ens plantejem si els escuts dels Alemany que es troben en la primera mènsula són del període constructiu de l'edifici, a finals del segle XIII, en temps del prevere Berenguer Alemany, o si varen ser repicats quan es va decorar la rosassa gòtica, durant la primera meitat del segle XIV, hipòtesi que intentarem ampliar més endavant en l'estudi monogràfic dels Alemany.

En la resta de mènsules presents en les esglésies dels poders feudals militars, hi trobem diversitat de decoracions facials amb algunes similituds estilístiques, però majoritàriament sense una correlació tan clara com la que hem exposat amb el déu paga Janus. Resten, tot i això, d'altres esglésies dins l'òrbita de la baronia del monestir de Vallbona que també decoren algunes mènsules amb heràldiques. En aquests casos, mereix especial atenció l'església de Preixana, per la profusió, per la diversitat i per les posicions de les mateixes en l'espai. L'església presenta mènsules que són decorades amb escuts ogivals i alguns mascarons grotescs, però crida l'atenció que, pel damunt dels escuts menors, senyoreja en l'arcada

esquerra de la nau, l'heràldica d'una abadessa de la casa Anglesola, amb el bàcul com a símbol de poder i un castell central o torre que el trobem repetit diverses vegades en l'edifici. Aquesta disposició superior en el nervi de l'arcada ens ha de fer concebre que el poder de la baronia de Vallbona està per damunt dels altres escuts nobiliaris, els quals podrien haver ajudat igualment a sufragar les despeses constructives.

La presència de l'heràldica de l'abadessa Anglesola ens situa cronològicament al segle XIV, data que es correspon amb l'arquitectura de l'edifici, tant per les voltes de creueria com pels finestrals gòtics de factura similar als de

Vallsanta i Vallbona. Tanmateix, cal fer un incís en la decoració d'un escut, situat sota l'heràldica de l'abadessa i senyalitzat per un mascaró grotesc que, per la seva ubicació al centre de la mènsula, se li pot atribuir una major rellevància. En cas de tractar-se d'una heràldica, presenta un arbre de soca i arrels amb fulles, cosa que podria atribuir-se heràldicament als Llorac, presents a la capçalera del riu Corb. Però també té similituds amb una estela discoidal de Preixana, que Miró Rosinach interpreta iconogràficament com un arbre de la vida, podent ser reconegut per la forma d'arbre o per la figuració d'una heura.¹⁷ No hem de barrejar conceptes funeraris amb representacions de poders feudals, però el camp de l'heràldica també està ben representat en les esteles funeràries. Són consideracions que s'han de tenir presents, perquè l'austeritat arquitectònica de l'edifici i la clara influència cistercenca poden conuiu iconogràficament amb l'arbre de la vida, el qual gaudí també de gran acceptació i esquematització en l'ideari gòtic.

D'altres manifestacions d'heràldiques les trobem en les capelles que els nobles del lloc erigeixen en llurs esglésies. Ens referim a les mènsules que decoren els arcs ogivals que emmarquen les capelles gòtiques, majoritàriament obrades amb posterioritat a la construcció de l'església i relacionades amb altars de pedra o sepultures de nobles locals. Difereixen, en bastants casos, amb les heràldiques que senyoregen les mènsules de l'entrada del temple, fet que ens hauria de fer entendre que són obrades en un moment més avançat i en relació a l'entrada en escena d'un nou llinatge, possiblement a través del casament. Trobem exemples, a la vall, com la capella dels Pinos a l'església de Guimerà i la capella dels Alemany i So a l'església de Preixana.

Però el lloc més privilegiat d'una església és l'espai que ocupa la volta, considerat com a manifestació de l'espai celestial, on s'hi representen, en la clau de volta, els poders més representatius i s'hi vinculen els sants i divinitats que es veneren en cada església. La renovació de les antigues parròquies, no va comportar solament un canvi en el camp arquitectònic, sinó també en el camp espiritual i artístic, vinculat alhora amb la substitució d'antics patronatges existents per la imatge de la Maredeu, com a divinitat titular i senyora de les comunitats cistercenques a



redós de Vallbona. Sota aquest concepte, la nova concepció de Maria com a senyora titular de l'orde femenina de Vallbona fa que esdevingui normal la seva presència en les claus de volta gòtiques de les esglésies que depenen del monestir. Així, en el primer tram de creueria que llinda amb el presbiteri, trobem la representació de la MaredeDéu. Aquest lloc d'honor, a prop del presbiteri, reservat a la imatge titular de l'església, es contraposa, alhora, amb l'espai reservat al noble benefactor en la clau de volta del primer tram de creueria, que llinda amb la portalada d'accés. D'altres claus de volta d'esglésies que estan fora de la influència de Vallbona manifesten l'existència de diferents titulariats, com és el cas de l'església de Sant Miquel de Ciutadilla, que presenta en el tram de creueria llindant amb el presbiteri la imatge de l'arcàngel sant Miquel. Quant a les claus de volta intermitges de les esglésies, presenten majorment sants col·titulars, com sant Esteve de Guimerà i sant Pere de Vallbona, entre d'altres.

Aquesta distribució de llocs de privilegi dins l'espai del temple permet fer una classificació tipològica i cronològica de les claus de volta i, alhora, de l'edifici en si. Com a exemple, les primeres claus de volta de la MaredeDéu que localitzem a la vall del Corb les trobem a l'església de Guimera i del Vilet, amb una iconografia de la Verge i l'Infant duent un ocell a les mans, de similar tipologia a les escultures marianes de la primera meitat del segle XIV. Trobem d'altres claus de volta més avançades cronològicament, que se'ns presenten amb la imatge de la MaredeDéu duent a la mà una flor de Jericó, tret iconogràfic que juntament amb l'estilística de la peça situa la clau de volta del claustre de Vallbona i de l'església de Llorens entre finals del segle XIV i la primera meitat del XV. Tots ells no deixen de ser trets iconogràfics posteriors a la MaredeDéu del timpà de la portalada romànica del monestir de Vallbona, considerada com una de les primeres manifestacions de la Verge a Catalunya.

Un altra clau de volta important és la que representa l'Anyell Diví, o *Agnus Dei*, que és acompanyat majoritàriament per una asta crucifera i un petit estendard, anomenat Creu de la Resurrecció.¹² L'anyell, com a símbol de Crist, adquireix el sentit de la resurrecció, redempció i nova vida, i es sincretitza, a més, amb l'espai de culte dedicat a Déu i orientat majoritàriament al sol naixent a través dels òculus o rosetons de les esglésies. És freqüent, en aquests casos, la localització de la clau de l'Anyell Místic en el tram de creueria més pròxim a la rosassa. Inicialment, pot semblar que eslem sobreposant conceptes a una mateixa clau de volta, ja que, en alguns casos, el primer tram de creueria pot llindar amb la



Clau de volta amb la MaredeDéu i l'Infant de tipologia cistercenc, característica de la primera meitat del segle XIV. Església del Vilet.



Clau de volta amb la MaredeDéu i l'Infant de tipologia cistercenc, de finals del segle XIV i principis del XV, caracteritzada per la flor de Jericó. Església de Sant Llorens de Vallbona.



Clau de volta amb la MaredeDéu i l'Infant de tipologia cistercenc, del segle XV i caracteritzada per la flor de Jericó. Claustre del monestir de Vallbona.

portalada i la rosassa de la façana, corresponent-se alhora l'espai de la clau de volta majorment present l'*Agnus Dei* a prop la rosassa amb la clau de volta on majoritàriament es localitza l'heràldica feudal a prop la portalada. Inversement, es fusionen en una. Ens ho demostra una clau de volta de l'església de del Vilet, situada en el tram de volta que llinda amb el rosetó de ponent, que és presidida per l'Anyell Diví i presenta en el lateral de la mateixa un escut heràldic dels Alemany.

D'altres exemples mostren, en el lateral de la clau de volta de l'Anyell Mistic, una heràldica o una imatge de la Verge i l'Infant. Establím, doncs, l'espai de la clau de volta de l'Anyell Diví com una posició de privilegi dins l'església, que compara o subordina la representativitat del poder feudal amb el poder de Déu, atorgant-li una posició de poder interessant que mereix un estudi contextual més a fons, sobretot si tenim en compte, com és el cas de l'església de Ciutadilla, que els dos arcosolis i el sepulcre amb cavaller jacent de Gispert de Guimerà es localitzen precisament dins l'espai que domina el tram de creueria que duu la clau de volta de l'*Agnus Dei*.

Els Alemany, els grans desconeguts de la vall

Nissaga de nobles catalans d'origen alemany que eren senyors, entre d'altres possessions, de la baronia de Cervelló, a l'Alt Penedès. Alguns membres de la família, com Guerau Alemany de Cervelló i Ramon Alemany de Cervelló, varen tenir l'honor de servir durant el segle XIV al comte rei com a governadors de Catalunya. Posant de manifest la rellevància d'aquests nobles catalans, Joan Duch dona a conèixer a la Catalunya Romànica que el castell de Guimerà era, des del segle XII, una possessió de la família Cervelló.⁴¹ Sembla ser que el catorzè baró de Cervelló, Guerau Alemany, va donar al seu tercer fill, també anomenat Guerau Alemany, els llocs de Monifalcó, Copons, la Tallada, la baronia de Viciana i Guimerà, on s'establí com a senyor i obrí una branca secundària dels Alemany. L'heràldica de la branca principal dels Cervelló presenta un cervol amb banyes, però la línia assentada a la vall del Corb no justifica aquesta heràldica. Majoritàriament presen-

ta una ala amb plomes coronada d'una franja horitzontal amb dues esferes a la punta. Els més antics presenten una espiral a l'interior d'una esfera, en alguns casos a la dreta i en d'altres, a l'esquerra. Aquesta breu variació en la decoració podria justificar una diferenciació premeditada entre les diferents generacions d'aquesta nissaga, establerta a Guimerà i distribuïda per la geografia de la vall. A més, l'absència d'aquesta heràldica en els cànons heràldics podria justificar perfectament la seva vinculació exclusiva a aquesta terra de la Baixa Segarra.

La branca principal dels Cervelló va ser considerada el bo i millor de la noblesa catalana, essent present en els esdeveniments més importants del segle XIII i XIV, al costat dels comtes reis de Catalunya, tot posant de manifest el contacte d'aquesta família amb els nobles catalans, alguns amb possessions properes a la vall del Corb. Així, trobem que durant aquest dos segles els Alemany de Cervelló es relacionen amb el vescomte de Cardona, el baró d'Anglesola, el baró de Bellpuig de la branca Anglesola, els Montcada, els Pinós i Dalmau de Queralt, noble feudal establert a la capçalera del riu Corb. Però no podem precisar si els Alemany de Cervelló que esmenten certs documents fan referència a la branca de Cervelló o a la branca secundària que s'inicia a la vall del Corb, però és evident que, com a membres de la nissaga principal, la branca de Guimerà manté el contacte amb els grans nobles. Ho confirma el casament de Guerau Alemany de Guimerà amb Sibilla de Cardona, filla del vescomte Ramon Folc IV.⁴²

Partint del lloc de Guimerà com a centre de poder de la branca secundària, trobem repre-

Ménsula decorada de la nau del temple amb l'heràldica dels Alemany. En aquest cas, el cercle amb l'espiral és a l'esquerra. A la part baixa, un ser andròfag i psicopòmpic.
Església de Verdú.



Escuts dels Alemany i Rocabertí, a la portalada de l'església de Guimerà.



sentat el blasó dels Alemany en la portalada de l'església de Guimerà, juntament amb el blasó d'una altra gran nissaga catalana: els Rocaberti. Corresponen a Guerau Alemany (fill) i Guerau de Rocaberti, com a senyors de la vila de Guimerà i promotors de l'obra de l'església parroquial. Com ja hem comentat en anteriors apartats, es manifesta en l'església de Guimerà una tradició romànica fortament arrelada i una expansió cap al nou estil gòtic que irromp amb força en les seves voltes i capelles laterals. I és en les claus de volta i primeres mènsules a prop de la porta d'accés al temple on s'hi localitzen els primers blasons dels Alemany. Altament, cal remarcar la presència del déu pagà Janus en les mènsules on hi ha gravat l'escut dels Alemany.

La presència d'aquesta divinitat bifacial la trobem, doncs, relacionada amb els blasons dels Alemany i en edificis que han estat influenciats en major o menor escala per aquesta nissaga, com l'església de Guimerà, la de Verdú i de Ciutadilla, posant de manifest el concepte simbòlic de l'inici de les coses com a inici constructiu del temple, concepte que també vincula la divinitat Janus amb el primer mes de l'any, el qual anomenem *januarius* o gener.⁴⁵ No ha d'estranyar, doncs, que a l'entrada d'aquestes esglésies hi trobem conjuntament l'heràldica dels Alemany amb la representació del déu Janus, entesa com a una manifestació del senyor feudal que va iniciar la renovació arquitectònica de la nova església i alhora, també, com a inici d'una branca secundària d'una gran nissaga que s'independitzà i inicia un nou estat de poder feudal. Reflexió vàlida per a l'església de Guimerà i diferenciable per a la de Verdú, en base a una cronologia diferent. Però en el cas de Ciutadilla, la primera mènsula que trobem al traspasar la porta presenta la decoració del déu Janus compartida amb diverses heràldiques. Senyoregen per la part superior de la mènsula tres blasons dels Guimerà que representen el senyor de Ciutadilla, i resten per davall seu l'heràldica d'altres feudals que podien tenir estretes relacions veïnals o matrimonials, com els Alemany i els Queralt. Al nostre entendre, aquesta mènsula té el mateix sentit d'inici constructiu que les de Guimerà i Verdú, amb el qual es vincula aquesta simbologia amb la branca Alemany i s'intueix en ella una tradició romànica profunda. Quant a la resta d'esglésies de la vall, aquest concepte iconogràfic és absent.

Quan a la resta de claus de volta de l'església de Guimerà, ens aporten noves dades a tenir en compte: la segona clau, en relació a la portalada d'accés al temple, representa la imatge de sant Esteve com a cotitular de l'església, però la tercera clau de volta, que



Capitell de columna d'un porxo gòtic tardà. Presenta decoració heràldica de diverses famílies benefactores, entre elles els Alemany, amb dos tipus de blasó: un de tipologia establerta amb una espiral a l'esquerra, com a Verdú, i un altre amb dos cercles granats i l'absència d'espirals. Santuari de la Bovera.

llinda amb l'absis (originàriament pla i de tradició cistercenca) és presidida per la imatge de Santa Maria com a titular de l'edifici. Aquesta distribució deixa entreveure una primera relació amb la comunitat cistercenca de Vallbona i fàcilment demostrable per l'existència d'un sepulcre de l'any 1280, atribuït a Sibilla de Guimerà (potser la mateixa Sibilla de Cardona que era esposa de Guerau Alemany), situat en l'antic fossar del monestir de Vallbona i que duu l'heraldica dels Alemany, així com la presència en el cenobi de nombroses monges de la casa Alemany de Cervelló durant la primera meitat del segle XIII.⁴⁶

Tampoc podem obviar la presència dels Alemany en el monestir de la Bovera, tot i ser fundat l'any 1190 pel cavaller Pere de Tàrraga, per la presència al porxo nord com a probable galeria única de tipologia àtica, on



Petits blasons amb l'heràldica dels Alemany i amb l'espiral a la dreta, comparables als localitzats a Guimerà i El Villet. Capitells de les arcades de creueria del monestir de Vallsanta.

es troben uns capitells molts austers amb blasons o campers rebaixats que duen l'heraldica dels Alemany. Més interessant es, emperò, la seva presència en el nou monestir cistercenc de Vallsanta, on l'heraldica dels Alemany figura en els nervis dels arcs de creueria que rodegen les capelles radials de l'absis i en un sarcòfag amb figura jacent. I un segon sepulcre amb jacents amb les armes dels Alemany i Toralla, resguardat al monestir de Vallbona. També trobem, l'any 1337, a Berenguera d'Alemany com a abadessa de Vallsanta.

La relació entre els monestirs de la Bovera i Vallsanta, posen de manifest que la Bovera com a primer monestir, s'estructura en el turó més elevat de la Vall, com a lloc central, entre Verdú, Guimera i Ciutadilla, des d'on són visibles les tres poblacions. Es pot intuir a més d'una relació heràldica en llurs esglésies per la presència dels Alemany, la correlació d'un espai religiós conjunt entre els tres senyorius, espai que predeterminaria una construcció monacal que assegurés les seves necessitats de classe, on els nobles s'erigien com a protectors d'una comunitat religiosa i com a obra expiatòria davant Déu. Històricament, es dona per entès que el papa Gregori IX va autoritzar, l'any 1237, a Agnès de Guimera, com a abadessa del santuari de la Bovera, a buscar un nou emplaçament a causa de la pobresa i la manca d'aigua del lloc.⁵⁰

Tòpics que s'han mantingut en base a una suposada manca d'aigua i a una impossibilitat de mantenir l'edifici a causa de la pobresa. En canvi, hi ha dues qüestions que no es tenen en compte: primerament, l'any 1227, Guillem de Cervera, en no poder alçar l'empenyorament que tenia sobre la vila i castell de Verdú, vengué el lloc i els seus termes al monestir de Poblet, actuant aquest com a nou focus de guia espiritual de Verdú.

Aquesta acció podia haver trencat perfectament una correlació anterior existent amb Guimera i Ciutadilla, agreujant així la penúria econòmica del monestir de la Bovera. De fet, Gonzalvo i Duch ja posen en dubte que el monestir de la Bovera sigui un filial de Vallbona, pel fet que en el moment de la seva construcció potser Vallbona encara no estava en condicions d'efectuar fundacions.⁵⁰ I en segon lloc, no es té en compte que tot i les penúries esmentades es va edificar en pocs anys un monestir de nova planta en el lloc pròxim de Vallsanta.

Llavors, plantejem una hipòtesis de deslocalització de la Bovera com a guia espiritual dels tres senyorius, emplaçant el nou monestir a Vallsanta, a prop del riu Corb i situat altrament en el límit de terme entre Guimera i Ciutadilla. Però en aquesta ocasió es compta amb la contribució d'altres nobles de la vall, com els Josa, els Llorac i els Boixadors. Atenent-nos a aquest plantejament, el nou monestir de Vallsanta es construeix tenint en compte la visualització del mateix des del senyoriu dels Alemany i del senyoriu dels Guimera. Creiem, doncs, que l'aspecte visu-

Blaso gòtic de la tapa triangular d'un sarcòfag amb l'heraldica característica dels Alemany, una ala amb plomes i dues borles, una de les quals presenta una espiral.

Creiem que les més antigues presenten l'espiral a la dreta. Església del Vilet.

Clau de volta de l'Agnus Dei amb un blasó de vorada de vuit compans i l'heraldica dels Alemany. Església del Vilet.



al ha d'esser quelcom important en la seva concepció i, a voltes, ens fa plantejar si la construcció es deu tan sols a la idea d'expansió del monestir de Vallbona o si també hi ha en joc les disposicions dels senyors feudals del lloc com a nous protectors i benefactors. A més, l'emplaçament del monestir en el límit de terme i a prop de les dues poblacions, incompleix ja la regla de sant Benet, la qual especificava que els monestirs s'havien de construir en llocs solitaris i apartats del bullici humà.

Aquesta dependència entre senyors feudals i la comunitat religiosa de Vallbona, que es pot deduir a Vallsanta, pot donar a entendre per què trobem l'heràldica dels Alemany en altres edificis religiosos d'aquestes terres, sota el domini del monestir de Vallbona, com l'església del Vilet i de Preixana. En relació a l'església del Vilet, hi ha existència de donacions i vendes del terme a favor del monestir, al segle XIII. Però hem de ressaltar la venda feta el 27 d'agost de 1307, per Ramon de Maldà, com a senyor del lloc, del feu, la castlania i totes les pertinences del Vilet, a favor de l'abadessa.¹ Data que en un anterior apartat, ja vàrem apuntar com a possible inici de la renovació arquitectònica de l'església del Vilet.

L'església, de petites dimensions, presenta una nau rectangular amb dos trams de volta de creueria i l'absència de capelles laterals. De les dues claus de volta que té l'edifici, la primera és troba en el tram on hi ha la porta ogival i presenta la imatge d'una Marede Déu de tipologia comparable a les escultures de la primera meitat del segle XIV, més evolucionada que la clau de volta de la Marede Déu de l'església de Guimerà. En la segona clau de volta, que llinda amb l'espai del roseto i possible capçalera plana, hi ha representat l'*Agnus Dei*, el qual presenta esculpit en el lateral de la clau un escut ogival amb vorada de vuit components i l'heràldica dels Alemany, concepte que vincula, en la mateixa clau de volta, l'espai dedicat a Déu a través de l'anyell místic amb l'entrada de llum pel roseto, més l'expressió dels poders feudals a través de la seva heràldica. A més, aquest escut és l'únic de la vall que duu una vorada de vuit components, característica dels escuts catalans.

No podem obviar el bellíssim ossari de pedra amb coberta triangular de treball molt fi, adornat amb blasons dels Alemany i dels Toralla, i d'una tercera heràldica poc estudiada en forma de castell, que podria tractar-se dels Castellet o Castelló, a més d'una estela funerària discoïdal molt desgastada, on s'intueix l'heràldica dels Alemany. Però sí que és rellevant que en l'església del Vilet no hi ha cap mensula decorada amb el déu Janus, com és habitual en els edificis religiosos directament vinculats amb el poder militar dels Alemany.

Entenem, doncs, que una generació dels Alemany es pot relacionar directament amb la construcció de l'església del Vilet, i alhora realitza una vinculació directa amb el monestir de Vallbona, recolzada a més per la presència al monestir de Vallbona de diverses monges de la casa Alemany de Cervelló, entre els segles XIII i XIV,² i per l'existència del sepulcre de Sibil·la de Guimerà (Cardona)



en el fossar del monestir, fent extensible la seva presència a l'església de Preixana quan estava sota domini del monestir vallboní, on s'hi localitzen, en una capella lateral de mitjans del segle XIV, diversos blasons conjunts dels Alemany i dels So, representats com a possibles benefactors de la capella, i d'un ossari que mostra les mateixes heràldiques. Queda demostrat, a través de la recerca d'heràldiques de la vall del Corb, una relació directa i benefactora dels Alemany amb Vallbona, tret que pot donar a entendre per què al monestir de Vallbona s'hi localitza un sarcòfag de figures jacentes amb l'heràldica dels Alemany i dels Toralla de la segona meitat del segle XIV, i amb una heràldica dels Alemany molt més evolucionada i propera a les representades durant el segle XV i successius.

Bernat de Boixadors i Vallsanta

En les excavacions efectuades al monestir de Vallsanta l'any 1986 per Anna Oliver, s'a-

Fragment d'arc de
d'lafragma i petit
campanar que
amaguen l'antiga
arcada que resguarda
tres blasons amb
l'heràldica
dels Boixadors.
Monestir de Vallsanta.

Restes de l'absis poligonal de Vallsanta.

La magnificència de les capelles i els finestrals confereixen a l'espai una sensació de grandesa pròpia del fet feudalista.



Detall de les capelles radials que són estructurades amb un blasó per a cada capella.

En la imatge els blasons dels Josa i els Boixadors

Plànol de Vallsanta,

on s'aprecia en la seva totalitat la grandesa de l'absis poligonal, i les dues capelles del transepte, obrades posteriorment.

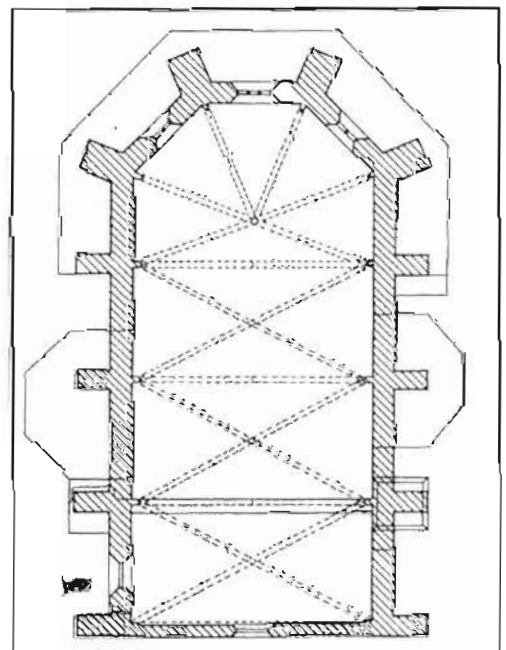
portaren descobertes força interessants, com la troballa d'un sarcòfag amb un cavaller jacent que hom interpreta com a Bernat de Boixadors. Les conclusions de l'excavació varen determinar que podria tractar-se de Boixadors, per una capella que manà construir en el seu testament, però discrepaven sobre l'heràldica dels escuts que identificaven la figura del jacent.⁵³ D'aleshores ençà, tot i l'actualització de l'estudi de Vallsanta per Duch i Gonzalvo, no s'ha avançat en l'estudi de la confirmació del cavaller, a raó de les discrepàncies heràldiques.

Primer s'hauria d'analitzar l'estructura i l'heràldica de Vallsanta per centrar unes primeres bases d'estudi sobre els nombrosos escuts que adornen el monestir i que no han estat posats en context general. Centrant-nos

en les ruïnes actuals de Vallsanta, arran de les excavacions de 1986, es va determinar que les capelles de la capçalera corresponen al moment constructiu de mitjans del segle XIII.⁵⁴ D'altra banda, Gonzalvo i Duch apunten que les restes actuals de Vallsanta corresponen al segon temple construït en estil gòtic, entre 1345-1350.⁵⁵ I l'arquitecte Josep Mora matisa que l'edifici presenta un absis triangular de tipus recollit i de tipologia cistercenca, però únic en la distribució de les capelles. Anota també algunes esglésies gòtiques de tipologia similar, d'una sola nau i de la mateixa època, que són datades entre 1322 i 1342.⁵⁶ És evident que no hi ha, a hores d'ara, una cronologia definitiva de l'obra constructiva de Vallsanta.

En funció a aquesta dada, si analitzem tots els escuts existents en l'estructura original, ens adonem que segueixen unes pautes estructurals. D'una banda, l'arc de diafragma amaga un arc anterior amb les seves mènsules, les quals presenten tres escuts d'un cèrvol amb banyes, essent el mateix tipus d'heràldica que trobem en un dels grans escuts que adorna l'arrencada d'una volta de creueria, entre dues capelles radials, i en un dels petits capitells que hi ha en un nervi de la volta, a l'alçada de les finestres gòtiques. La rellevància d'aquesta heràldica en l'edifici, sobretot en l'arc de diafragma, confereix al benefactor una posició de privilegi dins l'espai de l'església. La resta d'escuts apareixen al voltant de les capelles radials.

S'estructuren les heràldiques en base a una distribució específica: un escut gran entre dues capelles, repetit en el lateral de la clau de volta de l'interior de cada capella, i la presència d'altres escuts en els petits



capitells superiors que adornen l'arrencada de la volta, els quals es combinen entre si, en funció de les respectives capelles. En els tres capitells conservats, l'escut més representat és dels Alemany, el qual s'alterna amb les altres heràldiques de llurs benefactors. Hem de dir que la capella dels Josa és la millor conservada i, al tenir tots els seus escuts visibles, ens ha servit de model per a l'estudi de l'estructuració heràldica en l'edifici. La relació entre blasons i capelles ens confirmen la següent distribució: la primera capella, a migdia, l'atribuïm als Josa; la segona capella, amb l'heràldica d'un cérvol amb banyes, l'atribuïm als Boixadors; la capella central de l'absis, com a lloc de més privilegi, correspon als Alemany, i intuïm que la següent capella, orientada al nord, podria correspondre als Guimerà, per un blasó existent en el petit capitell de l'arrencada de l'arc de creuera. Resta encara una cinquena capella, molt deteriorada, de la qual no es conserva cap vestigi heràldic, tot i que diversos autors proposen als Llorac com a possibles senyors cofundadors de Vallsanta, tots ells, emperò, feudals de petits senyorius de la vall del riu Corb

A partir de l'anàlisi dels escuts, deduïm, doncs, que l'heràldica més ben representada, pel seu privilegi en l'arc de diafragma cegat, és el blasó del cérvol amb banyes que mira majoritàriament a la dreta, que nosaltres atribuïm als Boixadors. La segona heràldica més representada a Vallsanta és l'ala dels Alemany de Guimerà, que, a diferència de l'heràldica dels cérvols, és molt més abundant en els petits capitells que envolten l'absis. Els Guimerà i els Josa mantenen la seva proporció, però sempre per sota d'aquestes dues heràldiques esmentades.

Quant a l'heràldica del cérvol amb banyes, si l'origen de la branca Alemany de Guimerà prové de la baronia de Cervelló, al Baix Llobregat, hauríem d'interpretar que podria correspondre a una de les nissagues més importants de Catalunya. Però ens adonem que l'església de Guimerà, com a senyoriu dels Alemany que descendeixen d'aquesta nissaga, no presenta cap blasó de la branca originària dels Cervelló. En canvi, podem resseguir aquesta nissaga al monestir de Vallbona, on hi trobem diverses monges de la casa Alemany de Cervelló, entre els segles XIII i XIV, remarcant l'existència de tres filles de Ramon Alemany de Cervelló i Guerau de Cervera.⁵⁷ I s'ha de posar també de manifest que no figura a Vallsanta cap abadessa d'aquesta nissaga.

Sobre les heràldiques estructurades en les capelles radials de l'absis, hem percebut que



Detall del blasó de l'arc de diafragma cegat. Presenta un cérvol o cérvola que mira a la dreta.
Correspon al moment constructiu de finals del segle XIII o primeries del segle XIV i es pot atribuir als Boixadors. Monestir de Vallsanta.

pertanyen a la petita noblesa de la vall del riu Corb, el qual fa lícit proposar com a possible titular de l'heràldica del cérvol amb banyes la nissaga Boixadors de la vall del Corb, senyors del comtat de Savallà i emparentats amb els Queralt i els Timor, en base al casament de Francesca de Timor amb Berenguer de Boixadors. Posteriorment, Bernal de Boixadors, com a hereu de la nissaga, va comprar l'any 1380 el mer i mig imperi de les Piles i fixà a Savallà el centre del seu comtat.⁵⁸ Creiem que es pot deduir, en el monestir de Vallsanta, una influència fundacional que s'estructura majoritàriament en base a dues nissagues rellevants, els Alemany de Guimerà i els Boixadors, tant pel nombre d'escuts com per la seva posició en l'estructura de l'edifici, seguit dels Guimerà i els Josa. A més, heràldicament és factible trobar un blasó dels Boixadors amb una cérvola d'argent en camp de gules, atribuïda per Martí de Riquer, al *Manual d'Heràldica Espanyola* de 1942.⁵⁹ I, a més a més, l'heraldista oficial Armand de Fluvià va oficialitzar l'escut de la vila de Savallà del Comtat amb l'heràldica d'un cérvol amb banyes que mira cap a l'esquerra.

La presència d'aquests nobles benefactors a la construcció de Vallsanta posa de manifest que l'església medieval no deixa mai de pensar en clau aristocràtica i que s'esdevé en la vessant arquitectònica del monestir una relaxació important de la regla benedictina. A nivell social i econòmic, aquesta relaxació de l'austeritat cistercenca, acompanyada de la irrupció del nou corrent gòtic i del pensament aristocràtic propi de les classes dominants, fa

Escut de l'Ajuntament de Savallà del Comtat. Cérvol amb banyes atribuïda per Armand de Fluvià.





**Fragment de
sepultura de cavaller
jacent, atribuïda a
Bernat de Boixadors.**

Presenta, en el coixí, l'heràldica d'una cèrvola mirant a l'esquerra. Peça atribuïda a Guillem Seguer, de mitjans del segle XIV. Monestir de Vallsanta. Fotografia d'Oriol Saula.

que el monestir es basteixi amb trets feudalistes. Aquesta reflexió ens ajuda a definir dues claus de volta, localitzades en les excavacions de Vallsanta de l'any 1986, que tots els investigadors han passat per all iconogràficament. Una de les claus de volta presenta la decoració de l'*Agnus Dei*, concepte que hem definit en un anterior apartat i que hem relacionat en algunes esglésies amb escuts heràldics de nobles benefactors, en un intent d'equipar el seu poder sobre aquesta terra al poder de Déu sobre l'ànima humana, mentre a Vallsanta els escuts dels nobles feudals estan representats al voltant de les capelles radials, una clau de volta amb l'*Agnus Dei*, presenta en el seu lateral la imatge d'una Mare de Déu amb l'infant d'ent un filacteri gòtic. La imatge és flanquejada en un costat per la figura d'una abadessa adornada amb la cogulla i el bàcul, com a símbol de poder del cister femení de Vallbona o de Vallsanta; i, per l'altre costat, és flanquejada per la figura d'un abat adornat amb hàbit i bàcul, com a símbol de poder del cister masculí de Poblet, com a vicaria general de l'orde. Aquest reflex de poder mostrat en la clau de volta entronca perfectament amb la informació que ens aporten els fogatges de 1365, 1370 i 1381, que posen de manifest que l'església senyorejava un terç de la població i del territori de Catalunya.

La segona clau de volta gòtica, també localitzada en les excavacions de 1986, posa de manifest una altra variable dins l'estudi contextual. Presenta la figura d'un esplèndid cavaller muntat en un cavall abillat amb gualdrapa i armat amb espasa, cota de malla i bacinet, tipològicament emparentat amb els cavallers gravats en segells, com el del comte Armengol o el de Ramon Alemany, de l'any 1296, però sobretot en cavallers representats en temps de Jaume I, mostrats en una pintura mural d'un palau barceloní del carrer de Duran i Bas. El cavaller, representat dins l'òrbita cavalleresca del segle XIII, és l'única

mostra d'aquesta tipologia conservada a la vall del Corb i que, a l'igual que la clau de volta de l'*Agnus Dei*, són una excepció en aquestes terres. Totes dues són peces iconogràficament excepcionals que se surten dels cànons cistercencs i que ens parlen, a l'igual que l'estructura de Vallsanta, d'una concepció feudal impregnada del model cavalleresc i del poder de l'heràldica com a símbol del senyor.

En relació a d'altres peces trobades en les excavacions de Vallsanta, el cavaller representat en la clau de volta duu en l'escut i la gualdrapa del cavall la mateixa heràldica que el militar jacent del sarcòfag gòtic: un cèrvol amb banyes que mira cap a l'esquerra. Tot i ser similars als cervols amb banyes que hi ha en els escuts de l'edifici, difereixen quasi bé en tots en l'orientació de l'animal. Majoritàriament, l'heràldica del cèrvol que mira cap a la dreta està connectada amb l'estructura de l'edifici; i, per tant, procedent del moment constructiu, entre la segona meitat del segle XIII i les primeres del segle XIV, mentre que el cèrvol present en l'heràldica de la clau de volta i del militar jacent mira cap a l'esquerra, formant un conjunt diferenciable que pot correspondre a l'obra de la capella de Bernat de Boixadors, de mitjans del segle XIV. En base a aquestes deduccions, hem d'interpretar que hi ha dos conjunts d'heràldiques amb cervols i que corresponen a dos moments cronològics diferents.

Francesca Español defensa que el militar jacent del sarcòfag del monestir de Vallsanta és la figura de Bernat de Boixadors i creu reconèixer en l'obra els estíls de l'escultor Guillem Seguer. Creu detectar-los en el tractament dels elements pilosos de les celles i pestanyes, i en les coincidències en el tipus d'arnès amb una figura jacent dels Aguiló, localitzada a Talavera, que l'autora també atribueix a Seguer.⁶⁰ Si acceptem, doncs, l'atribució del sepulcre a Guillem Seguer de Montblanc, també hem d'atribuir-li l'obra de



**Clau de volta gòtica
amb un cavaller
armat muntant
a cavall. Presenta la
mateixa heràldica
que el sepulcre de
Bernat de Boixadors
i té la mateixa finesa
i delicadesa.**

les dues claus de volta, de l'Anyell Diví i del cavaller armat, ja que l'estil i la finor del treball denoten la mà d'un mateix escultor.

Sobre la possible afirmació de Bernat de Boixadors com a noble representat en el sarcòfag, hi ha arguments que poden avalar la seva atribució. D'una banda, la presència de Sibilla de Boixadors com a priora de Vallsanta; de l'altra part l'existència d'unes disposicions testamentàries del seu germà Bernat de Boixadors, que mana la construcció d'una nova capella en la nau del temple, la qual es contracta a l'abril de 1345,⁶¹ a més del benefici de sant Bernat, instituit a Vallsanta l'any 1343 per Bernat de Boixadors, al prevere de Guimerà, Berenguer Cardós.⁶² Sembla ser que l'obra es va realitzar, ja que uns arranjaments efectuats al monestir provocaren poc temps després la caiguda de la volta. Però hem de tenir en compte que les reformes efectuades als volts de 1345 no haurien comportat tan sols l'obra d'una capella i un sarcòfag, sinó de dues capelles laterals, ja que es conserven dues claus de volta estilísticament emparentades amb el sarcòfag i que, en conseqüència, pertanyen al mateix moment constructiu.

Aquestes capelles podrien ser les que formaven el transsepte i que les excavacions del 1986 varen confirmar, a l'igual que l'estudi de l'arquitecte Josep Mora, que també posa de manifest la seva obra i els seus efectes negatius en l'estructura original de l'edifici, provocant un enderroc als volts de 1367,⁶³ argumentacions que es contradueixen amb la hipòtesi que Francesca Español desenvolupa a redós de la construcció de la capçalera poligonal en el segle XIV i que relaciona amb el contracte de la capella de Bernat de Boixadors de l'any 1345, a més de proposar una de les cinc capelles com a emplaçament primitiu del sepulcre.⁶⁴ Al nostre entendre Español, no té en compte l'estructuració de les heràldiques en la capçalera i la combinació de les mateixes, així com la comparació



Clau de volta de l'Agnus Dei, de gran finor i delicadesa, estilísticament emparentada amb la clau de volta del cavaller i amb el sepulcre de Bernat de Boixadors. Monestir de Vallsanta.

estilística del sepulcre del jacent amb les dues claus de volta, observacions que fins avui no s'havien tingut en compte i són molt significatives

D'altra banda, hi ha un últim factor força interessant que reflecteix un inventari de Vallsanta, que Elionor de Castre, com a senyora de Guimera, va encarregar, document que dona la descripció del monestir i confirma que és tracta d'un nucli petit, fet que va fer veure a Josep Mora que no s'hi poden trobar els cànons d'altres comunitats més grans, com Vallbona, Poblet o Santes Creus.⁶⁵ En canvi, el presbiteri amb cinc capelles radials, les claus de volta i el sepulcre amb jacent donen a l'edifici una sensació de grandesa i de poder feudal que no es troba ni a Vallbona. D'una banda, si acceptem que l'absis poligonal i les capelles són fruit de la petita noblesa de la vall del Corb, ens hem de preguntar quin



Cavaller pintat en un mural del palau barceloní del carrer de Duran i Bas, en temps del rei Jaume I.

Lateral de la clau de volta de l'Agnus Dei on s'hi representa la Mare d'Éu dempeus amb l'Infant, duent un filàcteri.

Flanquejada per una abadessa amb el bàcul, possiblement de Vallsanta o Vallbona, i un abat amb bàcul, possiblement de Poblet. Iconografia que atribueix a la clau de volta una representació del poder eclesiàstic. Monestir de Vallsanta

noble feudal és suficientment important com per bastir una capella o creuer amb una clau de volta d'un cavaller armat, dins una església cistercenca; qui té el poder per a fer-ho i que, alhora, estigui relacionat amb aquesta zona geogràfica de la Baixa Segarra i per damunt del petits nobles locals. Potser tan sols el baró de Bellpuig, o els Anglesola, com a poders feudals importants, o fins i tot el propi monestir de Vallbona, que no s'establirà oficialment com a poder feudal fins l'any 1380. Aquestes preguntes ens porten inevitablement a una hipòtesi molt agosarada que intentarem exposar.

Un document localitzat per Llobet Portella, que fa referència al jueu targari Mossé Natan, ens diu que és un personatge rellevant de finals del segle XIII i la primera meitat del segle XIV, que actuava com a valedor dels jueus. Una de les seves intervencions el duu a tractar l'any 1318 amb el veguer de Cervera, Guillem de Boixadors, i una de les dues cartes que se li varen trametre va ser expedida a Vallsanta per un membre de la cort de Guimerà, anomenat Berenguer.⁶⁵ Llobet ja apunta que l'objecte d'aquestes cartes era que un jueu de Tàrraga anomenat Astruc Sullam pogués cobrar mil sous que tenia pendents amb cinc homes de L'Amella. Però la importància radica en què s'havia de satisfer també la pena del terç que corresponia a la cúria de Guimerà, com a població on s'havia formalitzat el préstec.⁶⁷ La implicació de la cúria i l'expedició de la carta a Vallsanta per un tal Berenguer ens fa plantejar si es tracta del mateix Berenguer Cardós, prevere de Guimerà, que rep l'any 1343 el benefici de la capella de Sant Bernat a Vallsanta.

Quant a Guillem de Boixadors, i també el seu pare Berenguer de Boixadors mort abans de 1311; com a veguer de Cervera. Tots dos personatges més rellevants d'aquesta zona a principis del segle XIV, al qual Mossé Natan en demana els seus serveis l'any 1318, tot i que l'any 1317 ja s'havia format la vegueria de Tàrraga.⁶⁸ Però també s'ha de tenir en compte que la vall del Corb ha estat estretament relacionada amb la Segarra històrica, més a prop de Cervera que de l'emergent Tàrraga. De fet, l'investigador Miró Rosinach ja va esmentar aquests plantejaments territorials en el seu important llibre *Esteles funeràries discoidals de la Segarra*, al·legant al seu estudi la delimitació de la Segarra popular, segons Lluís Solé i Sabaris, que inclou en el si de la Segarra històrica poblacions de les veïnes comarques del Solsonès, la Noguera, l'Anoia, la Conca de Barberà i l'Urgell.⁶⁹ És evident, doncs, que a causa de la demanda del jueu Targari i a la delimitació de la Segarra històrica, Guillem de Boixadors devia tenir algun contacte amb Guimerà i Vallsanta

Anteriorment, hem expressat la necessitat de cercar el gran benefactor de Vallsanta, i crec seriosament que Guillem de Boixadors, com a veguer de Cervera i representant del comte rei, pot ser el benefactor desconegut del monestir. Ja hem intuït anteriorment que Vallsanta presentava un aire de grandesa feudalista; de fet, la participació del veguer hauria aglutinat els esforços de la petita noblesa de la baixa Segarra del Corb, els quals són heràldicament presents. La implicació de Guillem de Boixadors explicaria també que l'heràldica del cervol sigui la més representada i senyoregi en l'antiga arcada de diafragma pel damunt de la resta. Això també explicaria, com hem apuntat abans, que l'heràldica del cervol no correspongui als Cervelló, ja que com a branca originària dels Alemany no és present a l'església de Guimerà. Quant als Alemany, com a segona heràldica més abundant, Guerau Alemany, senyor de Guimerà, va disposar en un testament de 1304 la fundació d'una capellania al monestir de Vallsanta, on elegia sepultura i assenyalava per a les deixes pies les rendes dels llocs de Bellver i Montroig,⁷⁰ fundació que segurament es duria a terme, donat que l'any 1306 consta com a abadessa de Vallsanta Eliardis de Guimerà (Alemany).

Retornant a Guillem de Boixadors, senyor de Boixadors, al Bages, era fill de Berenguer de Boixadors també Verguer de Cervera (es podria tractar del mateix Berenguer de



Fragments
de cavaller jacent,
atribuïts a Bernat de
Boixadors.
Monestir de Vallsanta.
Fotografia
d'Oriol Sautà.

Boixadors, marit de Francesca de Timor, de Santa Coloma de Queralt) i germà de l'almirall Bernat de Boixadors. Alguns documents apunten que Guillem va morir l'any 1323, durant la conquesta de Sardenya.⁷¹ Són anotacions familiars que posen al descobert una possible aproximació dels Boixadors amb Vallsanta, que juntament amb la diferenciació estilística que hem detectat en l'heràldica del cèrvol, en relació a l'estructura de l'edifici, la sepultura del jaent i clau de volta i que hem plantejat amb dos moments constructius diferents ens menen a una diferenciació cronològica que planteja la presència a Vallsanta de dues generacions de Boixadors. D'una banda, Guillem de Boixadors, possiblement relacionat amb l'estructura de l'edifici i de l'altra, un Bernat de Boixadors, potser el seu germà almirall, o un fill seu, en relació a les obres del creuer i el sepulcre. Cronològicament, Bernat de Boixadors és considerat finat al volt de 1343, després d'haver estat governador i reformador de Sardenya l'any 1340.⁷² Però també hi ha constància, l'any 1380, d'un altre Bernat de Boixadors a Savallà del Comtat, a la vall del Corb. D'altra banda, l'existència d'una capella a l'absis de Vallsanta, dedicada a sant Bernat dona rellevància al fet que onomàsticament Bernat està perfectament present en la nissaga dels Boixadors, durant tot el segle XIV.

Cal remarcar la presència de Sibilla de Boixadors com a priora de Vallsanta, la qual fou l'encarregada de fer construir una capella al mestre d'obres Arnau Çaveila, segons les disposicions testamentàries del seu germà Bernat de Boixadors.⁷³ El fet que els dos germans es vinculin al monestir de Vallsanta com a lloc que podia haver rebut la protecció del seu pare o germà, Guillem de Boixadors, posa de manifest la seva relació amb les obres del creuer i les claus de volta. Com ja hem apuntat anteriorment, les obres executades a Vallsanta entre 1343-1350, no s'han d'entendre com la construcció d'una capella per a les despulles de Bernat de Boixadors, sinó de dues capelles. Perquè l'existència de dues claus de volta, el resultat de les excavacions de 1986 i l'estudi de l'arquitecte Josep Mora n'avalen la seva construcció tot formant un transsepte al mig de la nau. I, finalment, la presència dels dos germans dona sentit a la iconografia de les claus de volta. D'una banda, la clau del cavaller s'entronca amb les gestes militars dels Boixadors a Sardenya i la seva posició de privilegi davant el rei fa que no sigui repetible una segona clau de volta d'aquestes característiques a la vall del Corb. Quant a la clau de volta de l'*Agnus Dei*, s'entronca perfectament amb el poder eclesiàstic a través de la figura de Sibilla de Boixadors

com a priora de Vallsanta, la qual podria estar sepultada a la segona capella, però que, en tot cas, seran unes noves excavacions les que han de confirmar la nostra intuïció. I trobem d'altres anotacions d'aquesta nissaga relacionades a la vall, com Elisenda de Boixadors, abadessa de la Bovera entre 1211 i 1215, un Guillem de Boixadors, enterrat l'any 1229 al fossar del claustre del monestir de Vallbona, i Jerònima de Boixadors, abadessa de Vallbona entre 1554 i 1562.

Vallsanta ens aporta encara una última reflexió. Si l'atribució del sepulcre de Bernat de Boixadors a Guillem Seguer és encertada, la data estimada de la seva execució ens apropa entre 1343 i 1350. Si aquesta data és correcta, i atenent-nos a l'aportació de Francesca Español a l'estudi dels sepulcres monumentals d'època gòtica conservats a l'Urgell, percebem que aquest sepulcre de Bernat de Boixadors és el primer que es basteix amb la figura d'un cavaller jaent. Tot i que l'autora intenta fer un estudi ordenat cronològicament, iniciat amb el sepulcre de Gispert de Guimerà, que data de la primera meitat del segle XIV a raó de ser contemporani a la construcció de l'església de Ciutadilla, ella mateixa acaba datant-lo als volts de 1354.⁷⁴

Un segon sepulcre no absent de polèmica presenta les armes dels Alemany de Toralla i dels Guimerà i ha estat atribuït per alguns autors a Guerau Alemany i Sibilla de Guimerà, proposant la seva sepultura a Vallsanta i un posterior trasllat a Vallbona, al segle XVI.⁷⁵ Però Francesca Español, fent referència a aquest sepulcre, argumenta que

Arcosoli i sepulcre amb jaents atribuïts als Alemany de Toralla i a Beatriu de Guimerà. Monestir de Vallbona.



Sepulcre amb militar
jacent atribuït
a Gispert
de Guimerà.
Església de Ciutadilla.



l'arcosoli obrat a la banda de l'epistola de la capella de Vallbona fa clara referència a les heràldiques dels jacents i són una argumentació incontestable com a lloc d'origen. A més, en base a un document del segle XVII, defensa la titularitat dels jacents en la figura de Ferrer Alemany de Toralla i Beatriu de Guimerà, datant-lo l'any 1360.⁷¹ En aquest cas, hi estem d'acord, ja que la suposada autoria dels jacents en Guerau Alemany i Sibilla de Guimerà ens apropa al 1323, moments bastant pròxims als primers sepulcres reials de Santes Creus i Poblet com perquè un petit noble de la baixa Segarra adopti el nou corrent funerari tan aviat. A més, l'heràldica d'aquest Alemany jacent és més evolucionada que les ales dels Alemany que es trobem a Guimerà i Vallsanta.

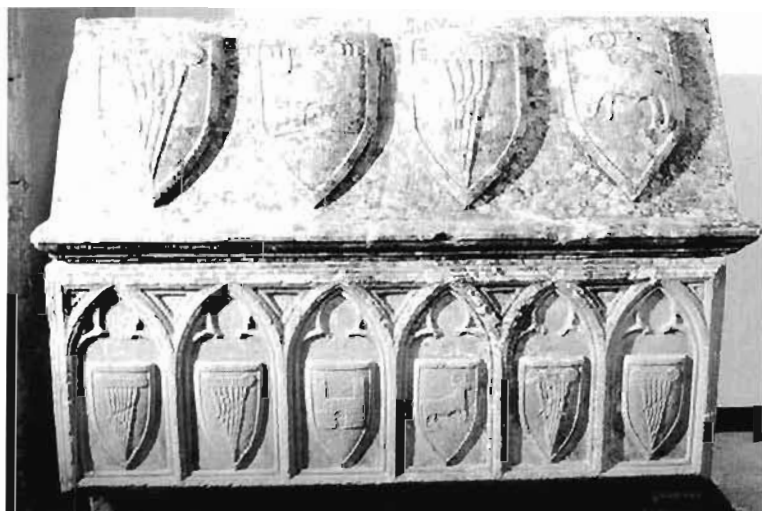
Un tercer sepulcre, localitzat a la capçalera del riu Corb, presenta la figura jacent de Pere

V de Queralt, senyor de Santa Coloma. Aquest sepulcre, datat per Español als vols de 1365, presenta els ulls ametllats que es corresponen estilísticament amb als ulls ametllats de Gispert de Guimerà, fet que situa els dos sepulcres a la segona meitat del segle XIV.

Si Francesca Español manifesta que al territori hi ha la necessitat estètica i social d'imitar l'obra funerària que el comte Jaume II va instaurar l'any 1300, amb la construcció del sepulcre monumental d'estil gòtic del comte rei Pere el Gran,⁷² el talent polític i militar dels Boixadors, com a representants del comte rei, els fan fermes candidats a introduir la nova estètica funerària a la vall del Corb, ja que la breu exposició cronològica que hem fet ens indica que el sepulcre de Bernat de Boixadors pot ser datat entre 1343 i 1350, essent el primer que s'executa a la vall. A més, Vallsanta, com a església més gòtica que cistercenca, que aglutina l'ideari cavalleresc entre els petits nobles de la baixa Segarra, els fa fermes candidats a imitar la sepultura de Boixadors. Les peces arqueològiques conservades d'aquestes característiques ens indiquen que aquest tipus d'enterraments s'executen tan sols entre els petits feudals dels senyorius que s'arropen a Vallsanta al segle XIV: els Guimerà, els Alemany, els Boixadors i, per una implicació familiar més directa, els Queralt (abans Timor).

En canvi, són més freqüents en aquesta zona els ossaris de pedra, algun d'ells, com el del Vilet, de gran qualitat i de portant senyoriu, amb els blasons de la branca Alemany de Toralla i de la branca Alemany de Castellet. També presen-

Sepulcre ossari bla-
sonat. Estructurat en
dues cases senyorials:
els Alemany
(castell o castellet)
i els Alemany (Toralla).
Església del Vilet.





tava bona qualitat un ossari de pedra gòtica de Montesquiú, que, tot i estar molt erosionada, deixar entreveure encara un blasó dels Aguiló i dels Cardona. D'altres ossaris de pedra de baixa qualitat ens mostren heràldiques diverses. Al peu de l'església de Guimerà hi trobem un ossari dels Aguiló i Castellet, a Preixana hi trobem altrament un ossari de pedra dels Alemany i dels So, a Ciutadilla un ossari dels Querall i a la Bovera una sepultura dels Castellet o Castelló. Restaria encara parlar de les abundants làpides sepulcral de les abadesses de Vallbona i de les esteles funeràries discordants, però no ho farem, perquè aquests dos temes ja han estat tractats molt bé per Piquer Jover i Miró Rosinach, respectivament

GÒTIC D'INFLUÈNCIA FRANCESA Obres artístiques

1- Pintura protogòtica a l'església del Vilet i al monestir de Vallbona

En unes obres de restauració de l'església del Vilet, efectuades a inicis de la dècada dels anys noranta, sota una capa de pintura blanca varen aparèixer unes restes de policromia d'un antic mural, fins avui inèdit, i localitzat a l'intradós o cara interior de la volta. La seva ubicació, dins l'espai de l'edifici, presenta analogies amb les restes de murals de l'església del monestir de Sant Cugat del Vallès, que Joan Sureda defineix com a murals protogòtics de mode dominant o auster.⁷⁶ I els arcs ogivals presents a la volta poden ser considerats com a elements intermedis que possibiliten l'espai entre l'espectador i l'escena.³ Sota aquest concepte, hem d'interpretar que les arrencades de la volta de creuer de l'església del Vilet es poden considerar separadors de l'espai pictòric, a més de ser un referent cronològic, ja que hem d'entendre que



Detall del mural
protogòtic
de tradició romànica
amb línia contorn.
Església del Vilet.

les pintures han d'ésser posteriors a la construcció de la volta gòtica de l'edifici, a les primeries del segle XIV. Tot i això, les restes del mural són minses i no s'aprecia en elles la utilització de franges horitzontals, propies del romànic, però hem de tenir en compte la lluita per la supervivència del romànic tardà, d'ençà l'últim terç del segle XIII, i que la seqüència plàstica del gòtic a Catalunya es manifesta més tard que les primeres manifestacions arquitectòniques ogivals, de les primeries del segle XIV. És difícil, doncs, precisar amb exactitud la seva dependència artística, però podem partir de la idea d'una base romànica que integra l'entrada de la pintura linial o protogòtica.⁷⁷

Fragment
de mural protogòtic a
l'intradós de la volta.
Església del Vilet.

Quant a la superfície del mural, que no es pot deslligar del suport de la volta, actua com a pla de projecció de les imatges, amb un fons monocromàtic de gamma freda de tonalitat blau-grís, on encara s'aprecien algunes restes policromades sobreposades, d'ocre, groc, blanc i vermell. El joc dels colors que defineix l'única figura visible ens permet apreciar el contrast entre la llum i l'ombra, on el monocromatisme del fons, en contraposició al blanc de la vestimenta, estableix un principi molt simplificat del concepte del clarobscur de la pintura protogòtica. Sobre l'aspecte plàstic, creiem entreveure a l'intradós de la primera volta, a prop la rosassa, la figura d'un àngel de possible tradició ro-

Taula pintada del
Tron de Gràcia,
procedent
de la capella
del Corpus Christi.
Mitjans del segle XIV
Monestir de Vallbona.





Escultures gòtiques d'influència francesa l'apòstol sant Joan i apostols Barbats de possible atribució a Guillem Timor de Montblanc. Figura de l'antiga església gòtica de Tàrraga.

mànica amb les ales obertes. Tot i que la imatge és precària, s'aprecia en algunes parts el concepte de línia negra de contorn que limita un cos i l'emparenta, alhora, amb la línia de plom de la tècnica dels vitralls.

No podem afirmar la presència de vitralls a la rosassa com els que podríem trobar en les rosasses gòtiques de l'església de Verdú i del monestir de Vallbona, ja que la decoració de l'interior de la rosassa de l'església del Vilet, decorada amb llaceries gruixudes de pedra, fan pensar en una connexió amb els òculus del claustre de Vallbona com a concepte d'obertura de l'espai del mur que cerca la puresa de la llum solar i la seva presència a l'interior de l'edifici amb absència de vitralls. Tot i això, la rosassa de l'església del Vilet pot considerar-se una de les primeres obres de concepció gòtica a la vall del riu Corb, ja que està impregnada de reminiscències romàniques pròpies del segle XIII que deixen entreveure, a més, una possible connexió amb el nou concepte pictòric dels murals de la línia contorn i de la projecció de la llum solar a l'interior de l'edifici, interpretada simbòlicament com a *Lux Pura* per la nova mentalitat gòtica.

L'especialista d'art medieval Joan Sureda, també inclou les taules pintades de Vallbona dins el conjunt de pintura protogòtica de la primera meitat del segle XIV, concepte que determina l'evolució pictòrica desenvolupada

entre l'ocupació de les Balears per Alfons II (1285-86) i la propagació de la pesta negra l'any 1348.⁸¹ parèntesi temporal on comença a expandir-se a Catalunya l'esperit arquitectònic gòtic, amb obres tan emblemàtiques a prop la vall del Corb com l'església de Sant Miquel de Montblanc i l'església de Cervera. Les dues taules pintades de Vallbona, originàriament situades a la capella del Corpus Christi, edificada dins aquest parèntesi de temps exposat, estan presidides per la imatge trinitària del Tron de Gràcia i per la imatge de la Verge i l'Infant. En la seqüència protogòtica de la pintura, assistim a una quasi total desaparició del concepte escatològic dins l'àmbit religiós i una de les visions de Déu de més interès del primer gòtic: és el denominat Tron de Gràcia de Vallbona, que tot i derivar de la *Maiestas Domini* romànica introdueix ja el tema de la Crucifixió, que serà arquetip del gòtic primerenc.⁸² Quant a la taula presidida per la Verge i l'Infant, llanquejada per l'Epifania i l'Anunciació, el mateix Sureda interpreta una forma diferent d'entendre i de representar el tema religiós, fent palesa en el grup el sentiment d'una dona que pren el seu fill als braços per presentar-lo als mags de l'adoració en ple procés d'humanització.

El pintor de les taules, format dins la tradició del gòtic lineal, incorpora tímidament certes novetats formals que han arribat a Catalunya de la mà de mestres italianitzats com el pintor

Ferrer Bassa,⁸⁴ visibles en la manera de concebre les escenes i la indumentària de les figures que presenten paral·lelismes amb l'obra de Destorrents i concomitàncies amb el retaules de Sixena.⁸⁵ En aquest aspecte, Piquer Jover també va apuntar que els dos frontals pintats de la capella del Corpus Christi són obra d'un pintor itinerant d'escola italiana de mitjans del segle XIV,⁸⁶ però a diferència de la revisió actual de Francesca Español, no arribà a atribuir les taules pintades a Guillem Seguer de Montblanc, sinó a un artista anònim. Criteri que compartim.

Les marededéu. Guillem Seguer i Guillem de Timor, artistes de Montblanc.

L'art gòtic català del primer terç del segle XIV es considera tradicionalment com una síntesi de l'art gòtic francès i es vincula estretament a l'arribada de mestres francesos. S'estableix, doncs, en la major part de la bibliografia existent, que l'art i l'arquitectura que es desenvolupa a principis del segle XIV és fruit del gòtic francès iniciat a l'Île de France, però Pere Beseran aporta darrerament una visió molt més crítica sobre la influència francesa en l'art del tres-cents català, partint de la base que és necessari diferenciar en la mateixa França, el gòtic "nòrdic" de Paris, Reims, Chartres i l'Île de France, amb el gòtic meridional del Llenguadoc, la Provença, l'Aquitània meridional i la Gascunya, entre d'altres.⁸⁷

Un estudi més aprofundit sobre l'art general en aquests llocs meridionals, històricament lligats a Catalunya, aporten una nova visió sobre la introducció del gòtic francès a Catalunya en funció de la influència que varen generar els artistes forans amb les seves obres. Aquest plantejament, com diu Beseran, ha de permetre projectar una nova classificació dels artistes i les seves obres en funció a la seva procedència natal. Amb exemples d'origen nòrdic, com Reinard des Fonoll, documentat al monestir de Santes Creus l'any 1331, i el mestre Aloi de Montbrai, documentat a Poblet l'any 1337. Quant als mestres francesos meridionals, trobem documentats a Alouns de Carcasona i Jaume Faveran i els flamencs Pere de Guines d'Artois, Nicolau, Guillem i Joan de Tournai.⁸⁸

Tot i el seu origen francès, s'entreveu ja en els mestres meridionals una influència italianitzant en les seves obres, fruit del contacte del rei de Nàpols amb la Provença i el trasllat del pontífex romà a Avinyó, més les relacions estretes amb Catalunya i Mallorca i, per correspondència, amb Itàlia, fets que fan plantejar l'existència d'una França meridional italianitzada que exporta un gòtic singular a les terres catalanes.⁸⁹ Sota aquesta premissa, hem

de concebre un model d'artista forà format sobre un punt italianitzant i sense renunciar als elements de procedència francesa, creant així un model híbrid que va evolucionar cap al gòtic català. Paradoxalment, podem trobar-nos mestres francesos que se'ls considera autors d'una obra inicialment italianitzant i escultures netament franceses que resten sense autor conegut, com és el cas del retaule del mestre d'Anglesola, al qual ja ens hem referit anteriorment. En aquest aspecte, Pere Beseran va més enllà i planteja recentment noves autories força interessants que afecten algunes obres gòtiques properes a la vall del riu Corb. La proposta es fixa en un mestre menys conegut que Guillem Seguer i també de la mateixa població: ens referim a Guillem Timor. Hi veu, en el mestre, un prompte italianitzant adaptat a les formes afrancesades, amb obres que s'apropem al monument del patriarca Joan d'Aragó a la catedral de Tarragona. Així mateix, també considera que a l'art de Timor se li poden relacionar algunes figures dels sants apòstols que s'han conservat de l'antiga església gòtica de Tàrraga. Actualment, en el fons del Museu Comarcal de Tàrraga, hi trobem tres apòstols: un probable sant Joan i dos apòstols barbats, imatges que demostren una impostació i una preocupació pel caràcter ornamental de les vestimentes.⁹⁰

D'altra banda, Francesca Español atribueix bona part de les marededéu localitzades a la vall al mestre Guillem Seguer de Montblanc, basant-se en contractes d'obra de les imatges



Marededéu de Nalec.
D'arrel francesa i
atribuïda a Guillem
Seguer de
Montblanc, a través
d'un contracte
de l'any 1343.
Avui despareguda.



Santa Caterina.

Imatge de faccions allargassades que presenta similituds amb la Marededeu del Cor, que hom vol atribuir erròniament a Guillem Seguer.

Marededeu del Vilet, d'arrel francesa, de gran finor i delicadesa. Atribuïda a Guillem Seguer de Montblanc. Església del Vilet.



marianes de Nalec i Vinaixa i de l'estudi dels estilemes característics de l'obra de Seguer.⁹¹ Quant a les arrels artístiques de Guillem Seguer, Español defineix que és un representant genuí de la primera generació d'artífex del gòtic català que va néixer en l'àmbit tarraconí i va formar-se a redós d'algun dels tallers actius de la zona al voltant de 1300, moment en què Catalunya absorbeix el gòtic francès a través d'artistes d'origen lorà que s'assentaren al país, majoritàriament procedents del nord de França, com Pere de Guines⁹², Guillem de Tournay⁹³ i de l'anglès Reinard des Fonoll.⁹⁴ entre d'altres que ja hem comentat anteriorment. A més, entreveu en Seguer el pòsit del gòtic francès en la seva obra més reconeguda, les marededeu del primer tres-cents català. Quant a la tipologia del model de Guillem Seguer, es tracta d'una imatge ben representada, com mostra la coneguda Verge de Joana d'Evreux de l'abadia de Saint Denis, obra en plata daurada poc abans del 1339.⁹⁵ La imatge té una concepció molt més humanitzada que l'obra de Seguer, però les característiques bàsiques de les formes es relacionen.

La manca de documentació de la primera meitat del segle XIV a la vall del riu Corb no facilita la recerca de l'obra de Seguer, però diversos autors l'han resseguit en una zona geogràficament pròxima com Montblanc, on se li atribueix un taller estable durant els anys 40 d'aquesta centúria.⁹⁶ El radi d'acció d'aquest taller el trobaríem a partir dels contractes d'obres del mestre a Vinaixa l'any 1341 per obrar una Marededeu, a Nalec l'any 1343 també per esculpir una Marededeu, i a Santa Coloma de Queralt l'any 1348 per pin-

tar una vidriera. També el podem resseguir en base a les característiques de l'obra del mestre Seguer que Español li relaciona, amb obres a la vall del Corb com el sepulcre de Bernat de Boixadors, al monestir de Vallsanta, i la decoració de capella del Corpus Christi, amb les seves taules pintades, obrades al monestir de Vallbona de les Monges entre 1348-1350. I obres més allunyades com el sepulcre dels Aguiló, a Talavera; els sepulcres dels comptes d'Urgell, a Les Avellanes i a la Seu Vella de Lleida, on va afrontar el període final de la seva vida com a mestres d'obres de la catedral als volts de 1356 i finalment, una làpida de 1371 que assenyalava el trasllat de les seves despulles a l'esmentada catedral.

Quant a les característiques de l'obra de Seguer, Mossèn Sanç Capdevila, com a notable historiador del segle XX a la vall del Corb, va localitzar un contracte de l'any 1343 entre Guillem Seguer, pintor de Montblanc, i els homes de Nalec, per a l'obra de tres escultures: una Marededeu i dos àngels.⁹⁷ D'altra banda, la historiadora de l'art Francesca Español, a través d'un contracte d'obres del 1341 procedent de Vinaixa i publicat per Pere Batlle,⁹⁸ fa una ressenya descriptiva molt interessant de les característiques escultòriques de la Marededeu de Vinaixa: *"Imatge dempeus que sosté l'Infant a la banda esquerra i, amb la mà dreta sosté el tany d'un element floral; el Nen mira enfront i té el braços avançats i suspesos en un gest de sostenir quelcom (un llibre o un colom). Maria vesteix una túnica interior cenyida a la cintura per una correlja i, al damunt d'aquesta un ampli mantell que li cau des del cap i que ella recull, ajudant-se amb els braços, sobre els quals sosté el Nen. Aquest mantell, que li cobreix el tors i la part baixa del cos, és un pretext immillorable per a l'escultor per enriquir plàsticament l'obra amb els plecs que es generen sobre el ventre i en un dels laterals de la imatge, on el mantell cau en cascada. El Nen vesteix túnica, destacant en ella l'abundant acumulació de plecs en la zona baixa. El cap de Maria és cobert per un mantell que deixa entreveure els cabells amb els quals s'emmarca el rostre. Ajuda a subjectar-lo sobre el cap una diadema, o simple cenyidor embellit amb elements florals. Els rostres de la Mare i el Fill són de galtes plenes i mostren amb una lleugera sotabarba. Les celles són configurades per un traç molt fi que sembla pensat per ser complementat per la policromia posterior. Les boques són petites i hi destaquen el gruix del llavi inferior. En el cas de Jesus, uns rinxols menuts li emmarquen el front"*⁹⁹

En base a aquesta descripció tipològica de la Marededeu, Francesca Español en centra

l'estudi i la recerca d'estíles atribuïbles a Guillem Seguer Però, en alguns casos, dubtem que algunes imatges puguin ser atribuïdes a Seguer. Una comparació detallada de les imatges ens revela, al nostre entendre, que les dues imatges de Vallbona, Santa Maria del Cor i Santa Caterina, presenten algunes variacions respecte a aquesta tipologia que s'haurien de tenir en compte. Encara que la imatge de Santa Caterina no és tan assimilable a la de Santa Maria, hauriem de tenir en compte una apreciació que fa Pere Beseran sobre la influència italianitzant que rep Guillem de Timor de l'obra del pisà Giovanni di Balduccio,¹⁰⁰ amb imatges de rostres allargassats, orelles grosses, nassos llargs i ulls enormes que s'apropen a les orelles, entre d'altres detalls, i que podrien ser presents en aquesta imatge de Santa Caterina.

En el cas de Santa Maria del Cor, partint de la imatge de Nalec com a única de la vall que documentalment pot atribuir-se a Seguer, observem que presenta un cos més ampli, robust i rectilini, amb similituds amb els cossos esculpits de les marededéus del Vilet i Casteldans. Quant al cos de la imatge de Santa Maria del Cor de Vallbona, considerem que és més estilitzada i amb una inclinació del tors més gràcil, gràcia que també trobem en els plecs de la túnica de Santa Maria, amb un caient de la roba més natural que les altres imatges esmentades, a més que en aquesta imatge Maria fa el gest d'embolcallar l'Infant amb la seva pròpia roba.

Quant al rostre, les imatges del Vilet i de Casteldans presenten unes faccions més arrodonides i plenes que la imatge de Vallbona, la qual té un rostre més allargassat i similar a la imatge de Santa Caterina, avui al National Gallery de Victòria (Austràlia). També trobem diferències en la posició de la mà dreta, ja que les imatges del Vilet, Nalec i Casteldans tenen els dits junts amb la palma de la mà plana i en una posició vertical bastant hieràtica, tot aguantant una flor de lis o una flor de Jericó amb el dit polze recollit. En canvi, Santa Maria del Cor, de Vallbona, té la mà dreta amb els dits oberts i la palma de la mà girada cap a l'exterior, en un gest de mobilitat gràciosa i humana, detall que trobem més proper a la representació de les mans de la taula pintada de la Verge amb el Nen de Vallbona i de la imatge de Joana d'Evreaux, detall que no es del tot fiable, ja que durant la Guerra Civil de 1936 li va ser amputada. A més, la tradició oral que mantenen les monges del monestir avala la restauració de la mà un cop acabada la guerra, però no se sap amb certesa si la mà recuperada era la mateixa mà de la Verge o l'aprofitament d'una

altra imatge del monestir, destruïda en aquells moments.

Al nostre entendre i d'acord amb el criteri de Miró Rosinach, com a mediavalista i diplomata per l'Escola del Louvre de París, aquests detalls minuciosos són prou importants com per plantejar la mà d'un altre escultor itinerant en l'obra de Santa Maria del Cor i possiblement, també de Santa Caterina, ambdues de Vallbona. Sens dubte, l'autor anònim que intuïm treballà amb un model d'arrels franceses molt proper a l'obra de Guillem Seguer, però amb una qualitat artística superior al mestre de Montblanc. Santa Maria del Cor és una imatge excepcional on el mestre anònim aconsegueix insinuar les virtuts humanes davall el vestit, traspuant la sensibilitat femenina de la dona mediterrània. Possiblement el seu autor sigui un mestre vinculat amb el gòtic francès meridional, que ha sofert un primer contacte amb el gòtic italianitzant i l'ha dotat d'una primerenca expressivitat humana. Fent un gest de valentia, ens atrevim a ressaltar que les celles i les òrbites dels ulls de Santa Maria del Cor són més realçades que les imatges de Guillem Seguer, les quals tenen unes arcuacions més planes en les celles i uns ulls més allargats. Almenys així ho constatem en les imatges del Vilet i Casteldans. Seguer aconsegueix, doncs, unes imatges fines i delicades amb un plec del vestit prim i preciosista, però la Marededéu del Cor traspuà gràcia, sensibilitat femenina i dolçor i serenor en el rostre, atributs naturalistes que s'apropen a l'estil de



Marededéu del Cor, que hom atribueix a Guillem Seguer per la delicadesa i finor del seu treball i que, per la gran dolçor i sensualitat femenina que traspuà l'obra, nosaltres proposem l'autoria de Jaume Cascalls, el millor escultor català del segle XIV Monestir de Vallbona

Maredeu pintada a la taula de la capella del Corpus Christi.

El moviment gràcil del cap de la Verge i l'Infant denoten ja en l'obra l'arribada de la influència italianitzant. Monestir de Vallbona.



Jaume Cascalls, el millor escultor trescentista del gòtic català.

De fet, la mateixa Francesca Español, en l'estudi de les maredeu de Seguer, matisa que el rostre de la Maredeu del Cor de Vallbona i de la Maredeu conservada al Metropolitan Museum de Nova York són allargassats i realçats a través de

la policromia,¹⁰³ fet que ja denota en l'autoria algun doble al respecte que potser no ha estat massa contrastat, però que en cap moment no desdii la important obra que la investigadora aporta a l'art català del segle XIV.

També hem de tractar, en aquest apartat, les dues taules pintades de Vallbona, presidides per la Maredeu i el Nen i el Corpus Christi. També en aquesta imatge pintada de la Verge, Francesca Español creu reconèixer els estilemes de Seguer, atribució que ens fa dubtar, sobretot per la humanitat que traspuja la Verge i l'Infant. Maria mostra una mobilitat en la mà dreta que no és habitual en les escultures de Seguer; a més, l'Infant gira el cap tímidament per mirar Maria, la seva mare. En canvi, les escultures de Seguer ens mostren l'Infant i la Verge observant l'espectador. Finalment, la mateixa Verge inclina el cap vers l'Infant, el seu fill, però mira de reüll a l'espectador. Davant aquestes apreciacions, se'ns planteja el supòsit que els frontals pintats són obres d'un autor diferent, més italianitzat, com Ferrer Bassa, que assumeix amb anterioritat a l'escultura les noves formes, fent-se evident el desfasament entre l'escultura i la pintura en relació al grau d'italianització rebuda durant la primera meitat del segle XIV.

Sobre la composició dels dos frontals eucarístics pintats en taula de fusta dels Pirineus i procedents de la capella del Corpus Christi, hem de dir que presenten una temàtica sobre profanacions atribuïdes als jueus, que segons Duran Sanpere son coetanis dels avalots antijudaics de 1348-49.¹⁰² Diversos autors matisen que aquestes taules pintades presenten una coherència i riquesa iconogràfica valuosa, sobretot perquè contenen un repertori temàtic dedicat als prodigis eucarístics més extens i primerencs relacionats amb el culte del segle XIV. A més, els cicles nar-

ratius que al·ludeixen a la profanació de les hòsties per part dels jueus tenen un ressò profundament antijudaic i també herètic, palès en l'escena de la mula que adora l'hòstia sagrada.¹⁰³ Sobre aquests aspectes, Francesca Español matisa que el culte de Corpus Christi va ser prou important per impulsar, en aquest període, la formació de noves capelles i altars arreu de Catalunya. Cal suposar, doncs, que el monestir de Vallbona, com a casa cistercenca, seguiria les directrius de l'orde, fent factible un paper difusor de l'esmentat culte i dels prodigis del Sant Sagrament.

Es evident que la construcció de la capella del Corpus Christi i els dos frontals pintats haurien estat obrats en un moment de vitalitat constructiva del monestir sota les directrius de les abadesses de la Casa d'Anglesola, renovació del monestir que s'inicià amb Blanca d'Anglesola com a abadessa entre els anys 1294 i 1328, seguida per Berenguera d'Anglesola quan encara era bossera i, posteriorment elegida abadessa, entre els anys 1348 i 1377, fundant la capella i el benefici del Corpus Christi,¹⁰⁴ obra que la seva germana Saurena com a abadessa electa, entre els anys 1379 i 1392, va fer redotar l'esmen-



tal benefici i va aliançar les monges de la Casa d'Anglesola com a devotes de l'Eucaristia.¹⁰⁵ Quan als caps masculins i femenins, finalment esculpits en les mènsules de l'arcosol de la capella del Corpus, sí que compartim l'autoria de Guillem Seguer per les faccions arrodonides de les imatges i els cabells ondulats.

És lògic suposar que en aquest joc de poder i d'espiritualitat, iniciat a finals del segle XIII i potenciat durant el segle XIV, seria de cabdal importància la presència d'algun artista medieval itinerant, a cavall entre Tarragona i Lleida, per poder cobrir les necessitats artístiques generades al monestir de Vallbona i als

Mènsula de la capella del Corpus Christi decorada amb bustos, que per la finesa i delicadesa s'atribueix a Guillem Seguer.

Mitjans del segle XIV. Monestir de Vallbona.

centres de poder feudals i eclesiàstics de la vall. En aquest aspecte, la presència del mestre Guillem Seguer, entre 1341 i 1350, és prou atractiva com per pressuposar la seva presència com a artista al monestir de Vallbona. Però no podem d'atribuir-li peces artístiques estilísticament dubtoses, com la *Marededéu del Cor* o els frontals pintats de Vallbona, de les qual ja n'en parlat anteriorment. És més, la proposta artística de Pere Beseran sobre Guillem de Timor, com a autor dels apòstols de l'església antiga de la ciutat de Tàrrrega, posa damunt la taula el nom de Timor com un dels possibles artistes que pogueren deixar empremta a la vall de Corb, per uns fets tan senzills com són la proximitat geogràfica de la vila de Montblanc com a lloc de procedència dels mestres Seguer i Timor, i la suposada existència d'una via comercial que unia, des de temps prehistòrics, les terres de Tarragona i de Lleida a través de la vall del riu Corb. Però no podem descartar tampoc la possible presència del mestre Jaume Cascalls, a qui podríem atribuir la imatge de Santa Maria del Cor, sobretot si se'l considera actiu des del 1341: es casà amb una filla del pintor Ferrer Bassa i va treballar amb el seu sogre a Saragossa l'any 1346, posteriorment a Lleida, Poblet i Tarragona. Les possibilitats són prou atractives.

GÒTIC D'INFLUÈNCIA ITALIANA

Retaules de pedra

Establint com a límit de la pintura protogòtica els moments de propagació de la pesta negra,¹⁰⁶ cal tenir en compte la línia vital del pintor italianitzat Ferrer Bassa, que l'any 1348 ja és considerat un artista d'edat avançada, i el fet que ja s'intueix un intercanvi de dades entre pintors i escultors de mitjans del segle XIV. Com el mateix pintor Ferrer Bassa i l'escultor Jaume Cascalls, que a més d'artistes eren familiars directes. En el camp de la pintura ja es troben elements italianitzants amb anterioritat a l'esclat de la pesta, en obres de base afrancesades com les taules pintades del *Corpus Cristi* de Vallbona. En l'escultura també s'intueix, en el sepulcre del patriarca Joan d'Aragó de la catedral de Tarragona, un ressò italianitzant que segurament va influenciar bona part dels escultors catalans actius durant el segon quart del segle XIV a les terres de Lleida i de Tarragona.¹⁰⁷ És a partir d'aquesta important obra italianitzant que Francesca Español vol detectar un ressò estilístic d'aquesta peça en obres de Guillem Seguer, com el sepulcre de Bernat de Boixadors a Vallsanta o el sepulcre del bisbe Ponç de Vilamur a la catedral de Lleida.

Exposades les primeres arrels italianitzants, hem de tenir cura del canvi social i econòmic

causat pel brot de pesta negra de l'any 1348 i del desequilibri demogràfic que va representar. Aquest punt, de cabdal importància per a l'estudi d'aquest període, posa de manifest que els àmbits rurals quedaren reduïts a la tercera part de la població i que les ciutats augmentaren els cens amb relativa rapidesa, fet que planteja l'existència d'un èxode de gent del camp a la ciutat i que pot estar relacionat amb un parèntesi temporal de pobresa i inflació en la zona que degué repercutir durant el tercer quart del segle XIV en la contractació d'artistes itinerants.

Quant al desplaçament humà que es produeix a tenor de la mortaldat de la pesta negra, a mitjans del segle XIV, ens ajuda a entendre que la vall del Corb està inserida en el si d'una ruta comercial per la qual es desplaçaren artistes importants com Guillem Seguer i Jordi Déu, entre d'altres. La vall forma part d'una àmplia zona amb possibilitats econòmiques que delimitava pel sud amb Tarragona, Santes Creus i Poblet; a l'est, la zona de la Segarra amb Tàrrrega, Cervera i Santa Coloma de Queralt i, per la banda de ponent, amb la ciutat de Lleida, zona on s'hi concentrà bona part de l'obra de Guillem Seguer, basada majoritàriament en marededéu, capelles i sepulcres de cavallers, bonament ressenyada en llocs com Montblanc, Vinaixa, Santa Coloma de Queralt, Nalec, Vallsanta, Vallbona i Casteldans. La seva activitat a la vall del Corb se centra, doncs, entre els anys 1343 i 1350.

Posteriorment a aquestes dates, Francesca Español ressegueix l'activitat artística del mestre Seguer fins a la ciutat de Lleida, on creu trobar la continuïtat del taller. Es basa en un contracte d'obres de la Seu Vella i en la figura d'un enigmàtic Pere Seguer, que proposa com a possible fill del mestre i continuador del seu taller.¹⁰⁸ La participació de Seguer en l'obra de la Seu Vella de Lleida permet al mestre relacionar-se amb escultors coetanis que treballen en l'obra de la catedral, com Jaume Cascalls i el seu esclau Jordi de Déu, a més de Bartomeu Robio, entre d'altres. Tots ells possiblement estendards de l'escola lleidatana de la segona meitat del segle XIV, que va desenvolupar una alternativa escultòrica italianitzada, capaç de substituir l'obra gòtica d'influència francesa.

A partir d'aquí i passat el brot de pesta de l'any 1348, el creixent apogeu econòmic del comerç interior i exterior, que relata el propi Eiximenis, marcarà la recuperació del territori durant la segona meitat del segle XIV. El focus principal d'interès cultural esdevindrà a les ciutats, i serà també en elles on el gòtic rebrà millor la influència italiana. D'allí sorgiran novament artistes itinerants que recorreran altrament les

rutes comercials de l'àmbit rural, les quals per inèrcia han iniciat la recuperació del camp, generant una riquesa emergent que ha d'aportar al territori obres d'estil gòtic italianitzat, sobretot en l'últim quart del segle XIV.

**Pedrel·la de retaule
que flanquejava
el costat dret
d'un sagrari.**

Àngel custodi i dos apòstols.

Possible obra del taller de Jaume Cascalls i el seu esclau Jordi de Déu, Maldà.

Si al segon quart del segle XIV trobàvem el mestre Seguer treballant a la vall del Corb, majoritàriament per a la baronia del monestir de Vallbona, en l'últim quart del segle XIV la vall rebrà la influència del taller de Jaume Cascalls, actiu entre 1341 i 1377. L'escultor va fixar la residència a Lleida al ser nomenat mestre major de la catedral l'any 1360, així com pel fet que la ciutat oferia millors perspectives artístiques que Barcelona, athora que també era un emplaçament més proper als altres àmbits de treball del mestre, com el monestir de Poblet i la catedral de Tarragona. Posteriorment, l'esclau Jordi de Déu, un còp alliberat a la mort del mestre Cascalls, que alguns autors pressuposen entre 1377 i 1379, s'establí a la ciutat de Cervera com a escultor lliure.¹⁰⁶ En aquesta nova etapa de la vida de l'escultor Jordi de Déu, va recórrer novament aquestes terres de la vall del Corb, aportant sobretot retaules de pedra i imatges d'influència italiana amb obres reconegudes a Cervera, Santa Coloma de Queralt, Forès i Vallfogona de Riucorb. També hi ha constància de l'existència de diverses peces menors de sabor italianitzat que procedeixen de Maldà, Preixana i de Rocafort de Vallbona. Són obres que poden estar en la línia del taller de Cascalls i de Jordi de Déu, però és difícil precisar-ho amb seguretat, perquè hi ha algunes diferències estilístiques prou importants com per passar-les per alt.

Pedrel·les de retaule de Maldà

Els retaules es concebien segons un patró amb tres carrers rematats per glabels triangulars i els seus corresponents muntants de separació, més la imatge titular que anava emplaçada al carrer central i envoltada del cicle hagiogràfic. A la base, se situaven horitzontalment les pedrel·les i, al bell mig, un sagrari o simulacre del mateix. Estimem, doncs, que les pedrel·les gòtiques de Maldà podrien formar part d'un retaule d'aquestes característiques.

Ens ha quedat constància documental d'un retaule de la mateixa població de Maldà que posa de manifest una composició realitzada amb peces de diversos estils. Ens referim a una fotografia de l'any 1915 de l'Institut Amatller que mostra l'interior de la capella de Sant Pere amb un retaule al fons. La imatge mostra, damunt la taula de l'altar, les pedrel·les que presentem en aquests assaig contextual, posades desordenadament entre el que suposem un sagrari. Damunt seu, s'a-



precia una taula de fusta policromada d'un renaixement molt avançat, amb columnes en relleu i coronat per un acabament abarrocant bastant senzill. Es tracta, sens dubte, d'un aprofitament de peces religioses procedents de l'antiga església gòtica de Maldà, les quals segurament foren traslladades a la capella romànica de Sant Pere en el moment de construir-se la nova església parroquial d'estil neoclàssic.

Inicialment, ens capta la idea que les pedrel·les podrien ser obra del taller de Jordi de Déu, en la seva etapa certerina; algunes aproximacions al seu estil així ens ho feien entreveure, a causa en part de l'estil de les seves realitzacions, que es poden considerar una traducció escultòrica dels models que elaboren els pintors contemporanis, com també per la combinació de retaules de fusta amb pedrel·les a la base i un sagrari al mig, que degué ser bastant freqüent a finals del segle XIV, com s'intueix en dos contractes d'obra per un tabernacle, documentats a Vinaixa i el Vilosell, que Pere Beseran proposava com a obra del mestre Jordi de Déu i que els tabernacles i pedrel·les podien ser considerats com una obra independent totalment deslliurada d'un retaule complet de pedra.¹⁰⁷



Detall d'un àngel custodi. Presenta en puny i coll la típica decoració quadrejada de l'obra de Jordi de Déu. Pedrel·la de Maldà.



Detall del cap barbat de sant Pere. La força varonil del sant, així com la definició de l'orella i les sinuositats de les barbes, són característiques del taller de Jaume Cascalls.

Però en l'estudi iconogràfic de les pedrel·les observem que hi ha trets que ens apropem a l'estil de Jaume Cascalls, com les barbes geminades de sant Pere i sant Joan Baptista, especialment pel to de realisme i força que traspuen els rostres barbats i la seva sinuositat pilar amb espirals que troben paral·lelisme amb la imatge barbada de sant Antoni Abat de la Figuera, esculpida per Jaume Cascalls. També tenen certs paral·lelismes els caps barbats i la manera de resoldre les orelles d'aquest dos Sants de la pedrel·la de Maldà que hem esmentat, amb el cap barbat del rei David de la portalada de Tarragona, obrat per Jaume Cascalls, així com les figures de cos complet dels sants, que també recorden les imatges dels apòstols de la Seu de Tarragona, obrats pel seu taller a la ciutat entre 1372-1377.

obra del mestre Jaume Cascalls i també podrien tenir alguns trets del seu esclau Jordi de Déu. A més, hem de tenir en compte que l'obra presenta la típica decoració floral botonada, que embelleix els intersticis de les obres de Cascalls i de Jordi de Déu, decoració de procedència napolitana, d'ús habitual entre els escultors contemporanis de la segona meitat del segle XIV. Els indicis apunten, doncs, que ha de tractar-se d'una obra del taller de Jaume Cascalls, on la mà del seu

Cap barbat del Rei David. Obra de Jaume Cascalls, a la façana de la catedral de Tarragona. Compareu la força varonil del cap i la resolució de l'orella amb el Sant Pere de Maldà.

Cap barbat de Sant Antoni Abat. Jaume Cascalls a La Figuera (Noguera). Compareu les sinuositats de la barba i el front arrugat amb el rostre de Sant Pere.

Però tot i haver-hi afinitats amb l'obra de Cascalls, també hi ha divergències importants a tenir en compte, ja que també s'hi detecta en l'obra la mà de Jordi de Déu. Els rostres dels sants i àngels sense barba amb els cabells ondulats, els ulls amellats, la manera com agafen el llibre els apòstols, la forma de l'espasa, la palma i, sobretot, un tret molt característic, la presència en els colls i punys de la vestimenta dels àngels de la típica decoració quadrejada que emprà Jordi de Déu, present en moltes obres del mestre a la vall del Corb.

Per les similituds estilístiques creiem que les pedrel·les de retaule de Maldà podrien ser



esclau Jordi de Déu hi és ben presentada. Aquesta munió d'estils entre els dos mestres escultors, que ens parlen d'una obra de taller, ja la detecten Francesca Español i Pere Beseran en les imatges dels apòstols de la catedral de Tarragona, on es combinen els caps barbats de Cascalls amb cossos i decoracions de l'esclau Jordi i d'altres aprenents, conseqüència lògica de la fructuosa pràctica empresarial de Jaume Cascalls, que el mena en molts casos a ser coordinador de les obres del taller i a deixar solament una empremta testimonial.¹¹¹

El retaule de Vallfogona de Riucorb

L'obra escultòrica de les tombes reials de Poblet, de l'escultor Jordi de Déu, adquireix un gran ressò a la zona per l'important obra, així com per l'acceptació que assoleixen els seus retaules de pedra. En són testimonis diversos contractats de poblacions pròximes, com Santa Coloma de Queralt, Forés i Vallfogona de Riucorb. Del retaule de Vallfogona se n'ha conservat documentació referent al contracte, el qual ha servit per posar de manifest els efectes veïnals que va assolir l'obra de Jordi de Déu. La documentació ens parla del prevere de Vallfogona, Pere Bertran, que va contractar l'any 1385 l'escultor Jordi de Déu per obrar un retaule de pedra policromat que havia de tenir un acabat pictòric d'or i atzur que imités el sepulcre de Ramon Serra de Cervera.¹¹² Queda palès, doncs, que l'obra del mestre era ja suficientment coneguda en el moment de la seva manumissió i de l'establiment del seu taller a Cervera, tot i que en aquesta data de 1385 consta ja com a ciutadà de Tarragona i possiblement vinculat al taller que tenia establert a la ciutat entre 1385-1390.¹¹³

D'aquest retaule de Vallfogona, que va ser esculpit per a la nova capella gòtica dedicada a la Concepció de la Verge Maria, en resten només quatre escenes de la infància de la Verge i una peanya gravada amb el baró del Dolor, que podria ésser el pedestal de la imatge titular. Tant l'estil com la iconografia de les figures i les proporcions de les escenes s'apropen a l'obra del retaule de Santa Coloma de Queralt, obrat l'any 1386, a més de presentar certs paral·lelismes amb el retaule de Forés, que podria haver estat esculpit posteriorment a aquestes dates, ambdues obres també de l'escultor Jordi de Déu.

Si els capítols especificaven que s'havien d'esculpir sis escenes, només se n'han trobat quatre. Però, segons els episodis conservats i la seva composició iconogràfica, Pere Beseran defensa que és improbable augmentar el cicle hagiogràfic amb dues peces més.¹¹⁴ Quant a la

temàtica, és bastant clara, tot i el desgast que presenten alguns relleus. La primera escena està dedicada a l'Encontre d'Anna i Joaquim a la Porta Daurada; el fons es omplert amb arquitectura. La segona escena es basa en el Naixement de la Verge, en la qual hi ha representades santa Anna ajaguda al llit i una jove que li porta menjar; a més, es complementa amb unes dones que preparen el bany de la criatura. La tercera escena és la Presentació de Maria al Temple, on hi trobem santa Anna, sant Joaquim i la Verge nena, la qual puja les escales del temple davant la mirada del sacerdot que resta darrere dels esglaons. L'última representació és el Casament de la Verge amb Josep: davant l'altar hi podem veure també santa Anna i sant Joaquim i un pretendent rebutjat que trenca la seva vara a favor de Josep, que a diferència que té la vara florida per una flor de lis.

Al Museu Episcopal de Vic hi ha una imatge de santa Anna amb la Verge que Pere Beseran atribueix a Jordi de Déu i la proposa com a possible imatge central del retaule de Vallfogona de Riucorb.¹¹⁵ També mereix atenció la base del retaule, de forma poligonal, que es conserva a l'església parroquial de Vallfogona i que sostenia la imatge titular. La peanya, amb tres cares decorades, presenta en la part frontal la figura de mig cos del baró dels Dolors, amb els braços encreuats sobre el ventre, tot sorgint d'un sarcòfag amb els símbols de la passió. L'acompanyen en les dues cares laterals, els dos humans més estimats, Maria i Joan. Es tracta d'una composició italianitzada de la segona meitat del segle XIV que també és molt estesa en el camp de la pintura, la qual es pot considerar una alternativa a les crucifixions teatralistes que apareixen en terres catalanes, en la qual la *Imago Pietatis* i el *Cristus Patiens*, són l'abstracció del fenomen base del cristianisme i la seva presència en el camp plàstic adquireix fonamentalment un caràcter eucarístic.¹¹⁶

Fragments de retaule de Preixana

Mossèn Antoni Bach, en la història del poble de Preixana, diu que les parets del cementiri vell eren fetes de tàpia i de pedra i que, quan s'enderrocaren per fer-hi una plaça, aparegueren en els seus murs esteles funeràries discoïdals i fragments de retaule. Tot i la importància del conjunt d'esteles funeràries aparegudes, en base al plantejament d'aquest assaig contextual ens centrarem tan sols en les dues escenes de retaule que s'han conservat, una de les quals està malauradament fragmentada.

La primera escena és situada a l'interior de l'església, i per la resta que n'ha quedat s'a-



Escena del retaule de Vallfogona de Riucorb: **Encontre de sant Joaquim i santa Anna a la porta daurada**.

Escena del retaule de Vallfogona de Riucorb: **Naixement de la Verge**.

Escena del retaule de Vallfogona de Riucorb: **Presentació de Maria al temple**.

Escena del retaule de Vallfogona de Riucorb: **Casament de la verge amb Josep**.

Pedestal poligonal del retaule de Vallfogona: **Representació frontal del "Baró del Dolor"**.

Pedestal poligonal del retaule de Vallfogona: **Representació del lateral dret, sant Joan**.

Pedestal poligonal del retaule de Vallfogona: **Representació del lateral esquerre, la Verge Maria**.

precia en ella la composició formal dels retaules gòtics de la segona meitat del segle XIV. A la part baixa, hi ha una sanefa amb quatriglobulats encerclats i amb imatges en l'interior de sants o apòstols de gran senzillesa. Quant al fragment de l'escena, s'entreveu una imatge femenina jacent en un llit i reclinant el cap en un ric coixí, al seu redós, s'aprecia la meitat inferior d'un sèquiel de personatges que ploren la seva mort. Creiem que no hi ha cap mena de dubte que es tracta d'una composició que representa la Dormició de la Verge.

La segona escena que s'ha conservat sencera es localitza al Museu Diocesà de Solsona catalogada com a peça gòtica del segle XIV, en la qual hi ha la composició de l'Epifania o Adoració dels Reis. Observem que les dues peces presenten el mateix extern amb una base decorada per quatre apòstols encerclats en quatriglobulats. Quant als arcs ogivals que coronen la vora de l'escena, no podem comparar-los per la manca de fragments, però podem entreveure que les arrencades del pilar ogival són idèntiques. Així, un cop analitzades les parts que es poden comparar de les dues escenes, no hi ha cap mena de dubte que totes dues formen part del mateix retaule. Quant a la iconografia de les escenes i a alguns detalls, com les claus que du sant Pere, la forma d'agafar-les i les vestimentes dels Reis, que són pròpies

de la segona meitat del segle XIV i d'influència italianitzant. Sobre la temàtica, sembla que les escenes de l'Epifania i la Dormició de la Verge formarien part d'una estructura narrativa centrada en la vida de la Mare d'edeu i, d'acord amb aquest plantejament, macarien les seqüències de l'Anunciació, el Naixement, la Resurrecció, l'Ascensió i la Pentecosta. Es fa evident, doncs, que aquesta narrativa que intuïm en el retaule de Preixana queda reforçada pel fet de ser Santa Maria titular del temple des d'època medieval''.

De fet, queda una qüestió important per resoldre, que és la construcció o reestructuració de l'església en funció del retaule gòtic. Mossèn Bach defensa la hipòtesi que els fragments de retaule pertanyien a l'església romànica anterior, però una revisió més exhaustiva ens demostra que el retaule podria formar part de l'església gòtica actual. La solució ens la dona l'escena de l'Epifania, on queda palès que els trets facials del rei barbat, que mira enfront, estan emparentats tipològicament amb els trets facials d'un personatge important representat en una mènsula de la capella actual del Roser. Per la tipologia i l'estil de l'autor, els dos personatges esculpits en pedra són comparables en la forma de tractar els ulls, els cabells i la barba, cosa que ens permet deduir que un noble local s'ha volgut reproduir en l'escena del retaule i en la capella, fet bastant extès en

Fragment de retaule amb l'escena de la Dormició de la Verge.
Església de Preixana



Escena de retaule amb la representació de l'Epifania o l'Adoració dels Reis,
avui al Museu de Solsona Església de Preixana. Fotografia d'Antoni Aiguadé.



l'època que troba analogies semblants en retaules pintats, on els benefactors s'introdueixen en l'escena adorant al Crist crucificat o a la Verge, en un clar tret de distinció social. Possiblement, les heràldiques gravades en les altres mènsules de la capella podrien correspondre al possible benefactor, ja que els blasons presenten les ales dels Alemany i la campana dels Só, hipòtesi que pren força pel fet de trobar-se en aquesta mateixa capella un ossari de pedra del segle XIV amb l'heràldica dels Alemany i dels So. La correspondència del retaule amb la capella queda encara més refermada amb la presència d'una fulla de vinya en l'arcosoli de la capella, similar a les cisellades damunt l'arc ogival de l'escena de l'Epifania del retaule de Preixana. Però ens queda un dubte sobre la senzillesa

Detall de l'escena de l'Epifania, on el rostre del rei barbat és tipològicament pròxim amb el cap masculí d'un l'arcosoli de l'església de Preixana.
Arxiu Antoni Aiguadé.



decorativa de les escenes del retaule. Queda palès que el centre hagiogràfic de l'escena està ben resolt iconogràficament, però la decoració exterior dels arcs i dels quatriglobulats encerclats no presenta les típiques decoracions florals dels interseccis, tan característics de la segona meitat del segle XIV. Aquesta diferenciació en l'acabament de la peça ens fa pensar en la mà d'un escultor anònim que no està prou italianitzat en comparació a Jaume Cascalls i Jordi de Deu, els dos escultors més emblemàtics del segle XIV presents a la vall del Corb. Però també podem plantejar que l'austeritat de la decoració externa podria haver estat imposada pel monestir cistercenc de Vallbona, el qual, com a poder feudal establert en la zona, l'any 1380, tenia sota la seva jurisdicció la vila de Preixana dels inicis del segle XIV.¹¹⁴ Poden predisposar, aleshores, la titularitat de Santa Maria en l'església i imposar certs conceptes d'austeritat en l'escultura religiosa, en un intent d'apropar-la al model cistercenc de la comunitat cenobita.

Un sagrari de pedra de Rocafort de Vallbona

A principis del segle XIV, els bisbes es van manifestar contra la diversitat d'objectes d'època romànica que custodiaven les hòsties consagrades, com caixes de metall o de fusta, entre d'altres atuell. Les autoritats eclesiàstiques consideraven que no eren els més adients i van dictar disposicions per guardar l'hòstia eucarística en sagraris, ja siguin de fusta i pedra policromada o excavats a la paret amb un frontal de pedra. A raó d'aquestes disposicions, l'aparició de sagraris es va anar generalitzant durant la segona meitat del segle XIV, en part per la lorta promoció dels bisbes en les seves visites pastorals, les quals van tenir gran ressò en l'arquebisbat de Tarragona. Establím, doncs, que a partir d'aquests moments els sagraris es fusionaren amb els retaules i passaren a ocupar la zona central de l'altar, sota la imatge titular.

Quant al sagrari de pedra de Rocafort, que va ser trobat fora de context, és evident que es tracta d'un sagrari frontal de pedra que anava encastat a la paret o al mateix retaule i que tancava les custòdies amb una porta central. De gran senzillesa, presenta a la part baixa una sanefa decorada amb quatriglobulats encerclats i lliures de decoració, a l'igual que els pinacles laterals i la galeria d'arcs gòtics de la zona superior, que estan mancats de decoració. Al centre de la peça, s'hi obra la porta del sagrari, que és flanquejada per dos àngels agenollats, els quals porten, cadascun, un calze a les mans que conté les hòsties sagrades. L'escena és coronada per



un arc ogival amb fulles de vinya al damunt, amb quadrilobulats i trilobulats encerclats entre l'arc i la porta del sagrari. Del conjunt són precisament els àngels els que recorden la tipologia d'àngels, agenollats emprats en les obres de Jordi de Déu que coronen el retaule de Sant Llorenç de l'església de Santa Coloma de Queralt. Però, tot i aquesta semblança tipològica, les seves formes no coincideixen amb l'estil. Es diferencien en la forma de l'ala, en els punys i el coll de la vestimenta, els ulls, la barbata apuntada i els cabells llisos i estirats.

Tot i que és difícil precisar la seva autoria, es fa avinent la necessitat de pensar en un taller arropat en la figura del mestre en l'etapa ceriverina, el qual podria donar una oscil·lació en la qualitat de les obres,¹¹⁴ però creiem que més que una oscil·lació és una variació d'estil. Per aquest motiu, tot i la semblança tipològica, ens hem de decantar per la mà d'un escultor anònim que, a l'igual que els fragments de retaule de Preixana, traspuen una certa austeritat ornamental que ens



apropa també a una possible influència cis-tercenca en la seva concepció.

Quant a la seva cronologia, tot i tenint en compte les disposicions dels bisbes pel que fa a les custòdies i les similituds tipològiques dels àngels amb el retaule de Sant Llorenç de Santa Coloma de Queralt, obrat l'any 1387, per analogia podríem situar l'obra del sagrari de Rocafort al voltant de l'últim quart del segle XIV. És més: Pere Beseran documenta ja l'obra de dos tabernacles o sagraris, obrats per Jordi de Déu entre els anys 1385 i 1390, per a l'església de Vinaixa i per a l'església del Vilosell, pel preu de 40 florins d'or.¹¹⁵ Queda en dubte, i el mateix Beseran ho esmenta, si els tabernacles obrats eren majoritàriament treballs menors i rulinaris, com el frontal de Rocafort de Vallbona, o de més volada, com la gran caixa calada del retaule de la Verge de Castelló de Farfanya.

MINIATURES, BRONZES I METALLS GÒTICS DEL SEGLE XIV

L'evolució de la tecnologia i la manipulació del metall desenvolupada durant el segle XIII dotarà l'art gòtic d'una singularitat pròpia que assolirà, al segle XIV, unes lites tan importants com les donades en el camp de l'arquitectura, l'escultura, la pintura i el camp de les miniatures. Les lites a desvetllar en aquest camp són fruit d'una evolució tecnològica que aportarà a l'art gòtic xapes calades, metalls repussats, cisellats, daurats i policromats que adornaren, sobretot, l'interior de grans catedrals i de nobles capelles familiars, així com un ampli ventall d'abillaments personals i manuscrits decorats, que arribaren més fàcilment als territoris modestos a través de vies comercials i camins secundaris de les zones rurals.

Segurament, aquest és un dels camps menys estudiat del segle XIV en les nostres contrades i condicional a l'escàs nombre de peces localitzades. Tot i la poca presència d'objectes metàl·lics d'aquest període que s'han pogut conservar a la vall del Corb, és interessant reflectir una petita mostra detectada a través de col·leccions particulars i algunes excavacions puntuals, les quals fan intuir l'existència d'una xarxa comercial d'objectes menors de bronze i d'altres metalls que seguien les mateixes vies comercials que els mestres picapedrers. Així, al seguiment de contractes d'obres d'edificis religiosos, de retaules i d'imatges, s'hi han de concebre petites obres de fosa i de forja d'ús personal, d'ús comercial i de decoració, sense oblidar els contractes importants d'orfebreria que es documenten a finals del segle XIV, amb creus processonals i relíquies que conformen petits tresors parroquials.

Mènula d'un
arcosoli decorada
amb un cap barbat i,
al costat, escut amb
l'heràldica dels
Alemany i So.
Església de Preixana.

Sagrari frontal
de pedra.
Rocafort de Vallbona.

1- Una fibula de bronze en forma de doble botó

Durant unes obres d'arranjament del fossar vell de l'església gòtica del Vilet, fou localitzada en una rasa una fibula de bronze de doble botó. La peça, de 6 centímetres de llargada, es trobava soterrada entre 3 i 4 metres per sota de l'actual nivell del fossar vell, el qual ens fa plantejar que podria haver format part de la indumentària d'un personatge sebollit en els primers temps de formació de la sagrera, com a espai d'enterraments de la comunitat.

Quant a la decoració de la peça, presenta dues terminacions arrodonides en els extrems en forma de botó, que deuen fixar una capa amb ullals a l'alçada del coll.



Fibula de bronze de doble botó.

Església del Vilet.
Col·lecció
J. J. Conejero

Aquesta terminació en forma de botó està decorada amb una pinya de pi i una possible llegenda o un arabesc que l'envolta. El moliu de la pinya de pi pot representar iconogràficament el símbol de l'eternitat i tenir paral·lelismes amb les pinyes de pi representades en els capitells del segle XIII del claustre de Vallbona. Quant als arabescos o llegendes que l'envolten, que no s'aprecien amb gaire claredat, podrien formar part d'una decoració predominant durant el procés final del romànic tardà i la introducció del cister com a avantsala del gòtic francès. Atinent-nos també a la tipologia de la peça i al fet de trobar-se en l'antic fossar, on s'hi localitzava un preciós ossari gòtic de la família Alemany, ens fa plantejar una cronologia aproximada de finals del segle XIII per a la peça de bronze i una possible sepultura de l'individu portador a mitjans del segle XIV, com a molt tard.

2- Una punta de bronze d'una funda d'espasa curta o punyal

Fou localitzada entre les immediacions de l'antiga necròpolis del Colomé i l'antic camí medieval de Rocafort al Vilet. Per les seves dimensions, 6 centímetres de llargada per 2,3 centímetres d'amplada, es dedueix que és la puntera d'una funda d'espasa curta o un punyal. Al revers de la peça s'aprecia l'ullal rectangular on es doblegava i fixava la funda de cuir que havia de sostenir l'arma. Quant a la decoració de la peça, ressaltem una punta

Punta de funda d'espasa amb floró gòtic.

Rocafort de Vallbona.
Col·lecció
J. J. Conejero

central amb floró gòtic i uns petits ullals decoratius que també són de concepció gòtica, així com la mateixa peça en si, que té forma d'escut ogival amb les puntes lleugerament alçades. Aquests trets tipològics ens plantejgen una cronologia per a la peça d'entre mitjans i finals del segle XIV

Quant al fet de trobar-la fora de context, no podem relacionar-la directament amb la necròpolis del Colomé, que és anterior a la concepció del primer fossar de l'antiga església de Rocafort, a finals del segle XIII. Tampoc podem relacionar-la amb algun encontre militar a la zona, ni amb una pèrdua ocasional, tot i trobar-la a prop l'antic camí medieval que comunicava els pobles de la marge esquerra de la vall del riu Corb. La manca d'un context clar ens obliga a estudiar la peça de forma unitària i desconnectada de l'entorn físic, però connectada cronològicament pels atributs decoratius de la mateixa.

3- La Bíblia Jueva de Cervera Breu anàlisi d'una comunitat

Tot i que fou localitzada fora de l'àmbit de la vall del Corb, té força interès per a l'assaig contextual per les relacions comercials que s'entreveuen entre una comunitat jueva dispersa però alhora cohesionada, present en ciutats com Tàrrrega, Cervera, Lleida, Tarragona i d'altres poblacions amb menor presència hebraica. La presència de jueus en aquesta àmplia zona que contextualitzem està ben documentada i, en aquest cas, les fonts escrites medievals referencien la primera sinagoga de Tàrrrega pels volts de 1307, en temps de Jaume II.¹¹





El Servei d'Arqueologia del Museu Comarcal de l'Urgell localitzà les possibles restes immobles de l'antiga sinagoga de la ciutat de Tàrraga, durant les excavacions del molí del Codina, localització que estudis anteriors de Joan Tous ja proposaven en base a documents que feien pensar que podria estar emplaçada en el mateix indret on es feien les excavacions.¹²² A més, Jordi Casanoves, de la Societat Catalana d'Estudis Hebraics, considera com a molt probable que l'antic edifici del Codina sigui realment la primera sinagoga de Tàrraga.¹²³

La importància d'aquesta sinagoga de principis del segle XIV radica en la suposada relació existent entre les comunitats jueves de la zona, donada en part per l'existència de col·lectivitats i subcol·lectivitats hebraïques que s'agrupaven en demarcacions. És el cas de Tàrraga, que com a *aljama* principal aglutinava els jueus de Vilagrassa, Anglesola i Verdú i l'*aljama* de Bellpuig, que aglutinava les petites comunitats de Maldà i de Sant Martí, posant de manifest alhora l'existència d'una relació activa entre les comunitats jueves més pròximes, com Valls, Montblanc, Cervera i Lleida.¹²⁴ La presència de nombrosos jueus el territori s'ha d'entendre, doncs, com una mobilitat del comerç, de l'activitat creditora dels diners i de la producció artesanal, trets que reafirmen la zona com a poblada, rica i apta per a transaccions mercantils i per a la contractació d'artistes i artesans que segurament varen deixar al territori l'empremta de la seva obra.

Aquesta reflexió ha d'anar més enllà de la simple hipòtesi d'una riquesa vinculada amb el suposat "art del negoci" del jueus: té a

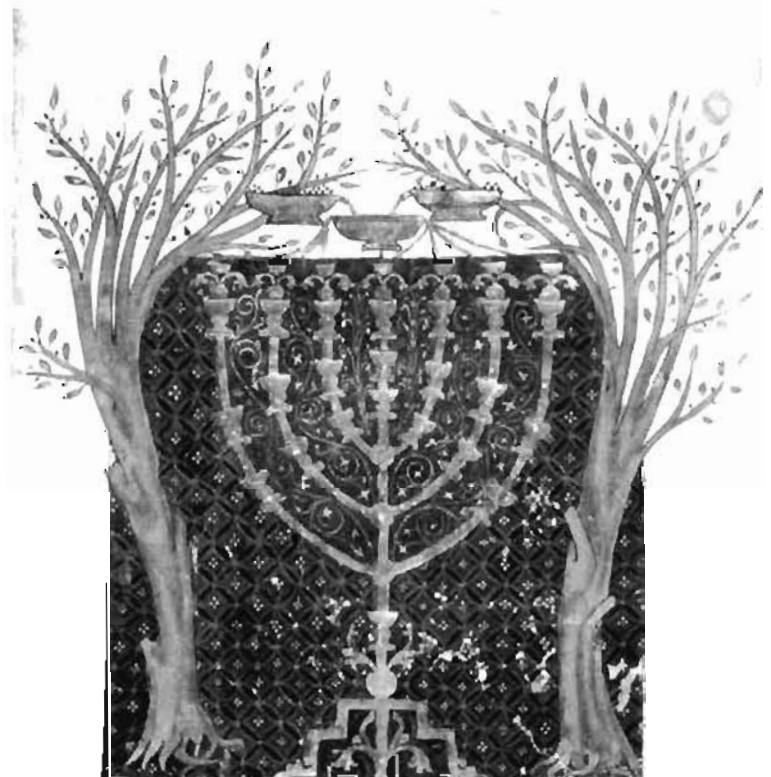
veure amb el creixement continuat de la zona d'ençà l'onada expansiva repobladora al segle XIII. Per múltiples indicis, s'ha arribat a la conclusió que el període comprès entre 1200-1350 va tenir com a principal característica una gran vitalitat humana, testimoniat també per la major part dels inventaris o censos, de població que es conserven de la segona meitat del segle XIV. A partir d'aquests censos s'estableix que la distribució del territori era molt irregular, essent el centre demogràfic i econòmic més important Barcelona. Venien, a continuació, a una distància considerable, el Gironès, l'Empordà, l'Urgell, el Camp de Tarragona i la Segarra.

Segons Abadal, les principals ciutats de Catalunya, a mitjans del segle XIV, eren quaranta-vuit, entre les quals hi figuren: Tàrraga, al voltant dels 2.000 habitants; Valls i Montblanc, entre 2.500 i 4.500 habitants; Cervera, uns 5.300 habitants; Tarragona, 6.800 habitants, i Lleida, amb 13.000 habitants. Queda reflectit, amb aquesta aportació, que no ha de ser estrany trobar dins aquest triangle geogràfic la vall del riu Corb i, en ella, la presència de reconeguts mestres d'obres, d'escultors, de retaulistes i de pintors, alguns d'ells amb tallers de primera línia, com Guillem Seguer, Jordi de Deu, Pere Johan i Ramon de Mur, entre d'altres.

Quant a la part artística d'aquesta comunitat hebraica de la zona, ens interessa particular-

Revers de funda
d'espasa amb floró
gòtic. Rocafort de
Vallbona. Col·lecció
J. J. Conejero

Biblia de Cervera.
(1299-1300).
Biblioteca
Nacional de Lisboa.



ment el contingut decoratiu de la biblia jueva de Cervera com a obra escrita de l'any 1300¹²⁵ i plenament integrada en el món de les miniatures gòtiques. Breument decorada, presenta una miniatura plàstica basada en una decoració vegetal força interessant que posa de manifest l'existència dels cànons de la religió jueva, que impedeixen la decoració de representacions humanes en els manuscrits sagrats. Però, d'altra banda, sí que hi trobem decoracions vegetals amb càrrega simbòlica i algunes representacions humanes en els *Hagades* jueus del segle XIV. En el nostre cas, la biblia jueva de Cervera presenta en una lamina de gran format, un menhora jueu o canelobre de set braços centrat al mig de la pàgina. Lloc preferent que en la religió cristiana correspondria a la ubicació de Déu, Jesús i Maria, o algun sant tutelar. El canelobre, com a imatge central està flanquejat a banda i banda per dues oliveres, motiu vegetal que representa l'olivera sagrada. Fruit de la qual en sortirà l'oli que ha de cremar en les set branques del canelobre i que per extensió cultural, ha de cremar en la llàntia del temple anomenada "ner tamid" o flama perpetua. Les quals són emprades a les sinagogues del segle XIV¹²⁶.

La cronologia de l'any 1300 atribuïda a la biblia de Cervera es correspon amb els moments àlgids de l'aljama de Tàrraga, a la primera meitat del segle XIV. Moments entesos com a un període de prosperitat econòmica i intel·lectual de tota la comunitat hebraica d'aquesta zona, i anterior als avalots antijudaïcs de 1348. La creativitat cultural de la primera meitat del segle XIV, forja personatges jueus importants, com el targari Mossé Natan,¹²⁷ amb una activitat vital compresa entre els anys 1290 i 1360, personatge que va conrear una rica producció literària, de la qual hi ha dues obres en català, uns proverbis rimats i un tractat religiós i moral. D'aquesta producció, l'historiador cerveri Llobet va localitzar en la coberta del llibre *Consells Municipals de Cervera*, uns versos de Mossé Natan que havien estat publicats i estudiats per Jaume Riera.¹²⁸ En la coberta també hi ha escrita en gran format la paraula "Cabanès", la qual pot tenir relació amb la important família jueva creditora dels Cabanes, naturals de Camprodon.¹²⁹ A més, com a ric jueu, actuava com a valedor de la comunitat hebraica davant el veguer de Cervera. Guillem de Boixadors, personatge vinculat a la vall del Corb a través del monestir de Vallsanta.

4- Els tresors parroquials

A diferència de les peces de bronze abans exposades, majoritàriament vinculades a l'entorn militar i a l'activitat mercantil de la

primera meitat del segle XIV, trobem peces d'orfebreria a la vall del riu Corb que mostren a finals del segle XIV una tendència a certs productes procedents de les grans ciutats. Es fa evident, doncs, que fora de l'àmbit auster del Cister vallboní, les comunitats religioses de l'entorn, sobretot les dependents del monestir de Poblet, es doten d'elements litúrgics de costosa empresa que envolten de fastuositat les celebracions eucarístiques, com testimonien alguns documents de la parròquia de Verdú.

Com molt bé diu Isidre Puig en el seu estudi del tresor de l'església de Verdú, les peces d'orfebreria que han restat a la parròquia són l'herència de l'activitat i la devoció d'uns preveres i d'una comunitat de fidels que intenta manifestar amb la seva bellesa material la dignitat de Déu. Al nostre entendre, encara hi afegiríem que són també fruit de la vanitat de l'home i de l'ostentació de poder de l'església.

Les peces més antigues mostren clarament la seva concepció d'acord als preceptes gòtics del moment, quan a la segona meitat del segle XIV pren força la idea de l'or gòtic com a símbol de la *Lux Pura*, àmpliament utilitzada en el camp de la pintura amb retaules daurats i en el camp de l'orfebreria amb els metalls daurats. D'aquests darrers se n'han preservat algunes mostres, com un reliquiari d'argent daurat amb aplicacions esmaltades i figures de losa, cisellats i repussats, datat de finals del segle XIV i procedent de l'església de Verdú; una creu processional de Glorieta, datada també a finals del segle XIV i obrada en argent daurat i esmaltats que recorden l'estil gòtic de l'escola de Montblanc¹³⁰, i la



Reliquiari
d'argent sobredaurat.
Església de Verdú.



creu processional de Verdú, de principis del segle XV i obra del orfebre barceloní Jaume Mediona, també de plata daurada i amb esmaltats (que ja s'han perdut), cisellats i repussats. Aquesta creu processional s'ha relacionat amb la creu processional de Santa Coloma de Queralt, obrada per Francesc Costa l'any 1414.¹³⁷

La relació artística d'aquestes peces posa de manifest un tret important que Núria de Dalmases ja matisa en el seu treball sobre l'art gòtic: que els tallers coneguts tenen una producció molt reduïda d'àrea local i que, quan l'obra a realitzar té una certa importància, s'encomana la feina als argenters barcelonins,¹³⁸ fet constatat a través de la documentació existent sobre el contracte de la creu processional de Verdú amb l'argenter barceloní Jaume Mediona. L'autora també ressenya que, a falta de més estudis sobre els gremis argenters, tot sembla indicar que Barcelona fou la pauta inspiradora de l'orfebreria catalana, important ja a finals del segle XIV i que, durant el segle XV, va gaudir d'un merescut reconeixement més enllà de les pròpies fronteres.¹³⁹

Quant a les creus processionals esmentades, cal dir que formen part de les creus de perfil flordelísat, característiques del segle XIV i originades ja a la fi del segle XIII. En base a l'esquema formal d'una creu llatina, més o

menys evolucionada, que presenta uns braços rematats en flor de lis i un acabament ornamental de fulles vegetals en forma de parra, cardines i d'altres elements florals, com les fulles de roure de la creu processional de glorieta. A l'igual que d'altres peces importants d'orfebreria, com el reliquiari de Verdú, transmeten l'aspecte ornamental de l'art gòtic a través d'una microarquitectura del metall. Són peces d'orfebreria que es complementen amb la tècnica dels esmaltats, coneguts ja en època romànica amb el tipus "llemosí opac" i que, durant el transcurs del segle XIV, adapten els esquemes de procedència italiana del tipus translucid d'origen sienès, consistent en l'aplicació de colors transparents damunt el metall gravat a la talla baixa, el qual dóna diferents matisos segons la profunditat de la talla i la transparència dels esmalts.

5- Un pesal monetari de la corona catalano-aragonesa

Fou localitzat en les immediacions del riu Corb, prop el poble de Guimerà. De forma troncocònica, amida 17 mil·límetres a la base i 14 mil·límetres a la part superior, amb un gruix de 0,7 mil·límetres. Té empremtat a l'anvers un escut català en cairó, una creu de Malta o creu equilateral, una roseta de sis pètals i una U gòtica arrodonida. Al revers només hi ha un petit senyal de punxó, al centre de la base.

Es tractà d'un pesal de llautó, com la major part dels pesals europeus, encara que en casos excepcionals podien ser d'aram o de plom. Tenien l'aplicació de comprovar el pes de les monedes d'or i de plata; el seu pes no es correspon amb cap de les escales habituals del comerç, l'orfebreria o la medicina. Tot i que en l'Alta Edat Mitjana ja hi havia pesals de monedes d'or andalusines, conegudes com a mancusos, Dieudonné establí que la utilització pública del pesos monetaris de característiques comunes no es produeix abans del segle XIV¹⁴⁰, i Crusafont matisa que a Catalunya les primeres notícies del seu ús ens situen a l'any 1339¹⁴¹. Els primers pesals són de croats de plata, en circulació des de 1285, i al·ludeixen al rei Pere III; la primera menció del pesal de flori apareix l'any 1401, essent tots dos pesos els més emprats i abundants fins al 1459¹⁴².

El primers florins d'or varen ser encunyats l'any 1342 pel rei de Mallorca Jaume III, en un intent d'imitar la moneda florentina que tenia tanta acceptació per tot Europa. Però no es varen emetre amb regularitat fins l'any 1365, quan el rei Pere III encunya florins d'or a Perpinyà, Barcelona i València. Però la circulació massiva del flori no es produí fins a

Creu processional
de Verdú.
Primeries del Segle XV.

finals del segle XIV; Crusafont argumenta que és probable que la crisi del valor del florí no va esclatés fins a l'inici del XV¹³⁸.

D'acord a les dades emprades i els elements empremtats en l'anvers, hem d'establir que la peça que presentem és un pesal múltiple i que, com a tal, per la dificultat de gravar-lo amb martell, duu les marques fetes amb un punxó. L'any 1408, per disposició del rei Martí, havien de dur un escut català en cairó i una creu. Segons M. Bajet, el mostassaf de Barcelona va disposar que també havien de dur, a més de les marques manades pel rei Martí, la contramarca d'una rosa de cinc o sis pètals com a signe que havien estat certificats¹³⁹. Però segons Crusafont, la marca de la rosa pot ser entesa com un símbol para-heràldic que només apareix en els pesals de florí, mentre que en els pesals de croat hi trobem la marca d'una B com a control de la ciutat de Barcelona. A raó d'aquesta argumentació, el pesal trobat a Guimerà seria un múltiple de florí. A més, Crusafont especifica que, si separem els elements comuns dels pesos múltiples, la marca de Barcelona (la rosa o la B) i el numeral (la U), l'element diferenciador del croat és l'escut reial en cairó i el del florí, la creu. El fet de trobar-se tots aquests elements en la peça de Guimerà ens fa plantejar si tenim a les mans un pesal que contempli el dos valors.

Establert el pesal com a sistema de control i de verificació del pes vers la llei de les monedes de plata (croat) i d'or (florí), i en funció del contingut real del metall precios, s'han d'entendre com un control contra el frau que havia arribat a desprestigiar viles i ciutats. Si la necessitat de controlar la moneda en ús era més sentida en les poblacions amb importants mercats, en les viles petites ho seria en menys mesura. Tot i això el pesal trobat a Guimerà afirma la seva necessitat d'ús, possiblement a raó del mercat que la vila tenia concedit des de l'any 1294 pel rei Jaume II¹⁴⁰



Pesal monetari múltiple de florí.
Guimerà.
Col·lecció
J. J. Cuervo

mercat que inicialment era els dimecres i que posteriorment, a petició del senyor de Guimerà, el rei Alfons el Magnànim va canviar al dimarts i va concedir, a més, el dret a tenir fires l'any 1417¹⁴¹.

GÒTIC INTERNACIONAL A PRINCIPIS DEL SEGLE XV

Retaules de fusta policromats

No pretenem introduir-nos extensament en el camp apassionant de la pintura catalana de la segona meitat del segle XIV i principis del segle XV, tan sols volem fer un breu incís que serveixi d'entrada a una realitat que el camp de l'escultura del segle XIV ja ens ha mostrat. Ens referim, essencialment, a dos trets importants que s'endevinen a partir de les obres d'art del segle XIV conservades a la vall del Corb. Una preferència pels retaules de pedra en pro de les taules pintades i una reafirmació de la presència d'artistes itinerants procedents de tallers més o menys estables de ciutats properes, presència demostrada ja d'antuvi per escultors importants com el Mestre d'Anglesola, Guillem Seguer i Guillem Timor de Montblanc, Jaume Cascalls i Jordi de Déu, entre d'altres que restaran en l'anonimat. Però aquest cop, a finals del segle XIV i principis del segle XV, la itinerància vindrà de la mà dels pintors, amb tallers estables a la zona delimitada entre Tarragona, Tàrrrega i Lleida. Hem de fer esment que no incloem en aquest apartat les primeres manifestacions de pintura gòtica a la vall, com les restes de mural de l'església del Vilet i les taules pintades de Vallbona de les Monges, perquè cronològicament són de la primera meitat del segle XIV i les hem tractat en l'apartat referent a l'art gòtic d'influència francesa.

Ens hem de referir, doncs, als mestres anònims de la pintura italogòtica i de reconeguts mestres del gòtic internacional de finals del segle XIV i del segle XV que varen establir els seus tallers i la seva producció a la zona que contextualitzem. En el camp de la pintura italianitzada, ens adonem que a la vall del Corb no hi ha constància d'obres de pintors capdavanters, com els germans Bassa, Destorrents o els germans Serra, els quals no són presents. Tan sols hi ha constància de l'obra del mestre de Santa Coloma de Queralt, que Joan Sureda pressuposa actiu en aquesta zona als volts de 1360¹⁴², amb obres com els sants joans del castell i el retaule de Sant Bartomeu de l'església parroquial, ambdues obres atribuïdes al mestre Joan de Tarragona. Cal ressaltar en l'obra l'aplicació de l'or, on l'artista utilitza la flum com a expressió màxima de la bellesa irradiada per Deu. A més, cal tenir en compte que el color blau, considerat

el més fred i pur dels colors, atribuït a la Verge com una de les més pures criatures, és substituït pel color de l'or com a material bell per la seva brillantor i considerat el més noble de tots els metalls coneguts. Des d'aquest punt de vista plàstic, l'or, com a element de suport, atorga al retaule una lluminositat inusual en la pintura catalana medieval, trets que són presents en el retaule de Santa Coloma de Queralt.

Però el pintor més emblemàtic d'aquestes terres és, sens dubte, Ramon de Mur, actiu a la vall del Corb a finals del segle XIV i documentat bàsicament en el primer quart del segle XV. Historiadors com Duch i Llobet n'han cercat els orígens i les obres, proposant l'existència d'un taller actiu entre 1402 i 1435, entre Tàrraga i Montblanc¹⁴³. Se li atribueix el retaule major de l'església de Guimerà, pintat entre 1402 i 1412; el retaule de Sant Miquel, de la Guardia Lada, de l'any 1415; el retaule de Santa Llúcia, de Santa Coloma de Queralt; el retaule de Santa Maria, de Granyena, de l'any 1417, documentat per Llobet¹⁴⁴; més el retaule de Sant Pere de Vinaixa i el retaule de n'Arbonés, de Verdú, tots dos de l'any 1421, i el retaule dels sants joans Evangelista i Baptista de Vinaixa, concebut l'any 1432 des del taller de Montblanc i acabat per Bernat Martorell; finalment, la taula de la Verge de la Llet de Cervera, que Sureda també l'atribueix al mestre¹⁴⁵.



Retaule gòtic de
Ramon de Mur, obra
pictòrica imaginativa
de colors vius amb
dinamisme
i detallisme.
Església de Guimerà.

Ramon de Mur és, doncs, el primer pintor documental a la vall del Corb, amb una obra pictòrica de les més imaginatives de la pintura internacional catalana, tant per la llibertat d'interpretació dels seus esquemes com pels colors vius emprats, que donen dinamisme a la seva obra i una bona descripció dels objectes, paisatges i arquitectura de fons de gran detallisme.¹⁴⁶ En aquest marc, la pintura no es dirigeix de Déu a l'home, sinó de l'home a Déu, i deixa de ser un afany d'afirmació de classe social per esdevenir una ofrena volitiva que ajudi a aconseguir la salvació de l'ànima.¹⁴⁷ A més, el flagell de la pesta negra va provocar una exaltació popular pel sant, com a personatge mític acostat a l'home que pot intercedir davant de Déu i al qual s'ha de dedicar especial atenció amb la dotació de capelles i confraries gremials.

Té especial interès la taula principal de Guimerà per la vivesa de color i la delicadesa del dibuix, que ressalten les gesticulacions dels condemnats i les cares expressives dels dimonis, trets que contrasten alhora amb la serenitat de les figures de l'entorn celestial, motius que inspiraren inicialment a un altre pintor anònim de l'escola taragonina, el mestre de Glorietam, actiu en el segon quart del segle XV i amb obres agrupades a l'entorn de 1420. Els retaules inicials del mestre de Glorietam demostren una clara influència de l'obra de Ramon de Mur i del proper retaule de Guimerà, trets resseguibles en el retaule de Sant Miquel, Santa Anna i Sant Sebastià, del petit lloc de Glorietam, a la vall del Riu Corb. Mentre que d'altres obres conegudes, com la Taula de la Verge, de Glorietam, i el retaule de la Verge i Santa Caterina, de Mas de Bondia, s'apropen més a l'òrbita dels Borrassa i la futura escola de Bernat Martorell, pintor que

Retaule gòtic daurat
dels sants joans, del
castell de Santa
Coloma de Queralt.
Atribuït al mestre
Joan de Tarragona.

Taula pintada del
Mestre de la Glorieta



lenia molt bona relació amb els grans mestres cistercencs¹¹.

No podem obviar, en aquesta breu ressenya, a Jaume Ferrer II, amb taller familiar estable a Lleida i pintor del retaule de Santa Maria de l'església de Verdú, obrat l'any 1434, obra interessant que combina un ambiciós basament de pedra concebut per l'escultor Pere Johan i tretze taules pintades dedicades a la Verge. Tot i que s'endevina en l'obra la mà de diferents ajudants, es considera una de les primeres obres importants de Jaume Ferrer II. Tampoc podem obviar a Francesc Solives, considerat un seguidor dels esquemes de Jaume Huguet i autor del retaule de la Bovera de Guimerà, entre i 1450. Bàsicament, la pintura italogòtica és més a prop de Maria que

Taula pintada del
mestre Jaume Ferrer
II que es combinaven
a l'altar major amb
elements esculpits
en pedra, que foren
concebuts per
l'escultor Pere Johan.
Església de Verdú.



de Jesús, essent la tendresa i amor de Maria amb l'Infant una de les interpretacions més importants, candidesa que es **present** en l'obra de Pere Girard, pintor de la **segona** meitat del segle XV, al qui s'atribueix **el retaule** de l'Àngel Custodi de Cervera, el retaule de Sant Miquel a Verdú, el retaule de la Mare de Déu del Lliri de Vilanova de Bellpuig i de dues taules procedents de Montblanc, que fan intuir a Veslaco un taller estable a la zona de l'Urgell i la Segarra¹⁴⁹.

Escultures de pedra

En l'àmbit de l'escultura de principi del quatre-cents, s'ha detectat en els àmbits pròxims a la vall del riu Corb diverses obres atribuïdes a Pere Johan, el millor exponent del gòtic internacional català. Fill de Jordi Johan, escultor important de la segona meitat del segle XIV, més conegut com a Jordi de Déu, Pere Johan és un personatge que ens interessa molt destacar pel fet que en l'inici de la seva obra escultòrica, a Lleida i a Tarragona, ressegueix els passos comercials que el seu pare, l'escultor Jordi de Déu, havia fet anteriorment a la vall del riu Corb, detall molt interessant per a la contextualització que tenim en mans. A més, per la combinació plausible d'un retaule inicial en pedra i acabat en taules de fusta, que combina el millor de dos mons artístics, la mà d'un escultor novell i prometedor com Pere Johan i la mà d'un pintor no menys prometedor com Jaume Ferrer II, que també s'inicia en el camp, tots dos fills de mestres reconeguts i presents a les nostres contrades.

Sobre la seva activitat artística, Camil·la Minguell proposa un període inicial influenciat pel gòtic flamenc, comprés entre 1390-1410¹⁵⁰ i un segon moment d'influència de Borgonya, mentre que d'altres investigadors, com Marco Rosci, donen notícies d'ell des de 1398 fins a 1458, i matisen en les seves obres un reconegut nivell de qualitat i una influència en elles de la cultura borgonyesa¹⁵¹

Segons aquests paràmetres establím, doncs, que el seu art no deriva exclusivament del seu pare, l'escultor Jordi de Déu, sinó d'una confluència generada pels corrents europeus a través d'escultors de França i de Flandes. Trobem, doncs, en les seves obres, pautes internacionals com realisme, solemnitat borgonyesa, expressivitat, rítmes ondulats i plecs en moviment, trets que fan de l'obra de Pere Johan un dels millors artistes del panorama artístic català medieval amb un tret peculiarment preciosista.

Ja hem comentat, anteriorment, que les escultures del gòtic internacional presents en aquesta zona geogràfica, delimitada més



durant el seu manament (1422-1446). Quan a la Mare de Déu, amb el seu mantell obert, presenta una actitud protectora vers la comunitat, que és representada per quatre monges. El seu portant naturalista de la cara amb els cabells mig partits a banda i banda, més l'elegància dels plecs del vestit, fan pensar a Piqué que podria considerar-se com una de les primeres mostres de la influència renaixentista italiana¹⁵³, contrastacions que s'avancen a l'estil borgonyès de Pere Johan que proposen bona part dels historiadors de l'art.

Força més interessant és l'atribució de la creu de terme de Tàrraga a Pere Johan, intuïda ja per Duran i Sanpere i realitzada per Rosa Manote, amb comparacions estilístiques, apreciacions cronològiques i espacials, així com una deixa testamentària de Francesca de Verdú, on s'estableix el contracte de la creu als vols de 1431 i que era obrada al lloc de Montblanquet.¹⁵⁴ Quant a la creu en si, respon a una tipologia de creu llatina amb abundant ornamentació vegetal i d'estructura externa en forma de quadrifoliat.¹⁵⁵ Les figures que hi ha esculpides responen a uns atributs preciosistes marcats d'un fort component cortesà, propi del nou concepte d'idea cortesana de les grans ciutats. Però tot i la brevetat que volem donar a aquesta contextualització, cal destacar el component mimètic de la creu de pedra, que l'emparenta a través de la microarquitectura amb les creus processionals d'argent daurat que duen atributs similars en els nusos, així com d'altres tresors parroquials, com el reliquiari de Verdú, obrat a finals del segle XIV i d'autoria desconeguda,

Fragment de la creu de terme de Tàrraga, amb miniatures i microarquitectura gòtica. Obra de Pere Johan, fill de l'escultor Jordi de Déu.

d'una vegada en aquest assaig contextual, es deuen bàsicament a l'escultor Pere Johan, però la manca de documentació directa de les seves obres a la zona va obligar a Rosa Manote a centrar-se en l'estudi de l'estil de diverses peces d'art, i el periple de l'escultor dins la producció artística, aleshores reconeguda entre l'àrea de Lleida i de Tarragona¹⁵⁷. En base a la proximitat del taller de Tarragona i l'obra del retaule major de la catedral, obrat entre 1426-1445, i l'obra del retaule major de la catedral de Saragossa, obrat entre 1434 -1445, els quals marquen l'existència d'un marge cronològic raonable per a l'atribució d'algunes obres d'art de la nostra zona a Pere Johan.

En aquest espai de temps seria factible, doncs, incloure algunes d'aquestes obres, com una imatge de terra cuita policromada de la Mare de Déu de la Misericòrdia, que presideix la sala capitular del monestir de Vallbona, possiblement contractada durant l'abadiat de la Casa de Caldes (1422-1468). Piquer i Jover va més enllà i matisa una preferència per Blanca de Caldes com l'abadessa que va fer guarnir la Sala Capitular



Verge de la Misericòrdia. Imatge de terra cuita policromada que presenta el mantell obert sim-bolitzant la seva protecció a la comunitat de monges. Monestir de Vallbona. Obra de Pere Johan.

**Maredeu de Verdú,
de l'escultor
Pere Johan.**

Va ser destruïda
durant la Guerra Civil
de 1936 i restaurada
a la postguerra
per l'obrador targarí
Ponsarnau.



que també presenta la decoració arquitectònica de l'època.

Recentment, Jaume Carbonell ha atribuït parts del retaule de l'església parroquial de Verdú a l'escultor Pere Johan basant-se en documents de l'arxiu parroquial, on es ressenya la presència de l'escultor a la vila i es relaciona amb uns pagaments⁵⁶. Es proposa, com a benefactors del suposat retaule major, els Arnau, família de mercaders de Verdú, i es vincula el trasllat del mestre Johan des del taller de Tarragona al taller de Saragossa, documentat l'any 1434, com a moment clau per a la concepció del retaule en pedra dedicat a la Concepció de la Verge⁵⁷. En l'obra, hi col·laboren lapidaris autòctons, com Bernat Marrades, que s'intueix, juntament amb Francesc Pi, com a continuadors del retaule després que Pere Johan renunciés a acabar-lo. Carbonell defensa l'autoria del mestre en la concepció de l'obra i la possible execució d'alguna part de la base del retaule, compost de mòduls amples i bombats amb un fris esculturat, flanquejat alhora per dues portes laterals amb arcs conopials florits.

Però, principalment, s'atribueix a l'escultor Pere Johan la imatge de regust naturalista de la Mare de Déu dempeus amb l'Infant, imatge que va ser destruïda durant la Guerra Civil i restaurada per l'obrador targarí Ponsarnau, amb poc encert iconogràfic. Com demostren alguns detalls inventats en l'Infant, com el cap i un braç que gesticulen vers una poma que du la Maredeu a la mà dreta, atribuït poc representat en les imatges marianes. I d'altres atributs, com el cap

inventat de l'Infant, ens fan preguntar per què la mirada de tendresa que emana de la Verge a l'Infant no rep d'ell la corresponent mirada de complicitat. Quant a la corona de la Verge, també sobreposada, la desvirtua de la proximitat humana i l'hi atribueix una distinció de classe que s'allunya de la idea bàsica d'una madonna que cobreix el cap amb un simple vel. A més, la policromia actual del conjunt amaga la pintura original, que pressuposem que hauria de ser de colors més vius, com demostren les pintures internacionals del moment, tretz tots ells que desdiiuen el portant originari del millor escultor català del gòtic internacional, present a la imatge de pedra del retaule de Verdú.

Pere Johan ens agracia amb la concepció de l'artístic basament de l'església de Verdú amb unes formes properes al retaule de la catedral de Tarragona i, per correspondència, al gòtic internacional. A més, hi ha qui vol interpretar en el conjunt d'obres del mestre una visualització fantàstica i decorativa que s'apropa a l'exaltació del naturalisme borgonyès⁵⁸, tot i que d'altres autors volen veure ja en els gestos i els plecs del vestit de la Verge l'anunci d'una incipient l'arribada del renaixement italià.

Primeres conclusions

- Es detecta, a finals del segle XIII, una amalgama artística entre la maduresa del romànic tardà, l'austeritat i la senzillesa cistercenca i la grandesa i la lluminositat del gòtic francès. Hauriem de parlar, doncs, d'una concepció artística que va adoptar el millor de cada corrent i que va més enllà del simple qualificatiu de "ruta del cister".

- S'ha de revisar el tòpic de l'austeritat cistercenca a la vall, ja que al segle XIV es produeix una flexivitat que s'obre a la irrupció del gòtic francès en totes les seves formes i grandeses.

- L'art del segle XIV s'ha d'entendre com a mirall dels poders feudals i religiosos de la zona, davant la necessitat de mostrar-se benefactors de la comunitat amb grans obres arquitectòniques i escultòriques, a l'alçada de la microeconomia de la vall del Corb.

- Cal aprofundir en el concepte d'una ostentositat funerària i d'un emmirallament de les sepultures reials de Poblet i Santes Creus com a dinamització de l'art funerari, alhora, cal aprofundir en un segon emmirallament en la figura dels Boixadors, conceptes que van generar a la vall capelles, sarcòfags de figures jacentes i blasonats, que varen sim-

bolitzar l'ideari cavalleresc i feudalista d'aquests senyors locals de la baixa Segarra, així com el fet de detectar, en les petites diferències heràldiques d'una mateixa nissaga, unes possibles variacions de caràcter generacional.

- S'ha de reafirmar la zona com un espai geogràfic ric, habitat i industrialitzat, com testimonia la nombrosa existència de molins fariners hidràulics i la presència en aquestes terres de comunitats de jueus actives que donen a la vall un ressò merescut en la Catalunya medieval.

- S'ha de constatar l'existència d'un art a redós de la Marededéu que és promogut en part per la presència del monestir femení de Vallbona de les Monges.

- S'ha de concebre la pesta negra com a nexa, en una època de canvis, amb dos trets essencials: la substitució del gòtic d'influència francesa per un gòtic d'influència italiana i la substitució de la cultura de la terra, basada en l'agricultura i la ramaderia com a cohesió d'un territori repoblat, per una cultura basada en el

fenomen de la ciutat com a focus de la cultura, l'art, els gremis, la cort i l'ambient cortesà.

- La necessitat de reafirmar la presència d'artistes itinerants a la vall del Corb de reconeguda categoria, com el Mestre d'Anglesola, Guillem Seguer, Jaume Cascalls, Jordi de Déu, Ramon de Mur, Pere Johan o el mestre de Glorietta, entre d'altres. La necessitat de reafirmar, també, l'existència d'una ruta comercial que passava per la vall i que va dotar al territori de la presència de diferents generacions d'artistes, com Jordi de Déu i Pere Johan, on els fills resseguien els passos dels pares per aquestes contrades.

- Hem de reafirmar l'existència a la vall d'un període actiu i important del camp de l'escultura des del inici del segle XIV fins a l'últim quart del segle, i un període actiu i important del camp de la pintura, des de finals del segle XIV i durant tot el segle XV.

- Hem de concebre, doncs, el segle XIV com un dels segles d'or de la vall del Corb, que mereix ser redescobert per a les noves generacions.

Agraïments: J. M. Miró Rossinach, Joaquim Capdevila, Montserrat Vimé i Jaume Torres.

Bibliografia

Bach Riu, Antoni. *Preixana, un poble de l'Urgell.* Col·lecció Viles i Ciutats. 1991.

Bolós Masclans, Jordi. "Molí de la Sinoga", a *Catalunya Romànica*. Vol. XXIV. 1997

Canton Playa Pere. *Catalunya i les seves Monedes.* 1992.

Camps Poch, Jaume. *Cubells, el castell, el tresor artístic, costumari antic i modern.* Col·lecció Vil·les i ciutats. Diputació de Lleida. 1993.

Capdevila, Mn Sanç. *El castell de Maldà*, facsímil reeditat a Maldà, *recull de treballs històrics.* 1982.

Carbonell Jaume. "El retaule de Verdú", a *Urtx*. Núm 15. 2002.

Corbella Llobet, Domènec. *Vallfogona de Riucorb, Imatge i Memòria.* 2003.

Crusafont Sabater Miquel. *Pesals monetaris de la corona catalano-aragonesa.*

Duch, Joan. Farré, Miquel Àngel. Gonzalvo, Gener. Corbella, Josep Àngel. *El castell de Guimerà. Facsímil de l'obra de Sanç Capdevila.* Col·lecció Viles i Ciutats. Diputació de Lleida. 1990.

Duch Mas, Joan. *Ramon de Mur, pintor de Tàrraga.* Grup de Recerques Terres de Ponent. Vol. VIII. 1985.

Dalmases, Núria, Pitarch, Antoni José. *Història de L'Art Català.* Vol. III. 1990

Español Bertran, Francesca. "Els sepulcres monumentals d'època gòtica a l'Urgell", a *Urtx*. Núm. 5. 1993.

Español Bertran, Francesca. *Guillem Seguer de Montblanc. Un mestre trescentista escultor, pintor i arquitecte.* II Premi Aires de la Conca. Consell Comarcal de la Conca de Barberà. 1994.

Español Bertran, Francesca. Manent Ramon. *El Gòtic Català.* Editorial Angle i Caixa Manresa. 2002.

Farré Sanpera, M. Carme *El Museu d'Art de Catalunya.* 1983.

Ferrer Vives, Francesc d'A. *Heràldica catalana.* Volum 1. 1993.

Gonzalvo, Gener, Duch Joan. "el monestir cisterenc de Santa Maria de Vallsanta". Butlletí XIV, Reial Arts de Sant Jordi Barcelona, 2000.

Graus Mateu, Anna. "Aportació històrica relativa a dos edificis emblemàtics de la ciutat de Tàrraga", a *Urtx*. Núm. 14. 2001.

Hani, Jean. *El simbolismo del templo cristiano.* 2000.

Llobet Martí, Mn. Ramon. *Monografia o breu descripció històrico geogràfica de la vila i parròquia de Sant Martí de Maldà.* 1907.

Llobet Portella, Josep M. "Ramon de Mur, pintor resident a Tàrraga, autor del retaule de Santa Maria de l'església parroquial de Granyena de Segarra. 1417", a *Urtx*. Núm. 2. 1990.

Josep M. Llobet Portella. "Uns versos inèdits de Mossé Natan, jueu de Tàrraga", a *Urtx*. Núm. 9. 1996.

- Josep Ma. Llobet Portella.** "Mossé Natan, valedor dels jueus de Tàrraga (segle XIV)", a *Urx*. Núm. 14. 2001.
- Manote, Maria Rosa.** "Precisions sobre l'obra de Pere Johan a terres de Lleida", a *Urx*. Núm. 12. 1999.
- Miró Rosinach, Josep Maria.** "L'orant de la portalada romànica de l'església de Verdú, Lleida, tradició d'una figuració cristiana", *Butlletí informatiu de l'Institut de Prehistòria i Arqueologia de la Diputació Provincial de Barcelona*. Núm. 27-28. 1978.
- Miró Rosinach, Josep Maria.** "La portalada romànica de l'església parroquial de Verdú. Estudi d'interpretació iconogràfica i simbòlica", *la miscel·lània Santa Maria de Verdú i altres temes verdunins*. Grup de Recerques de les Terres de Ponent. 1991.
- Miró Rosinach, Josep Maria.** "Apunts sobre iconografia i simbolisme d'alguns motius ornamentals de la portalada occidental de Santa Maria d'Agramunt", a *Sió*. Novembre 2001.
- Miró Rosinach, Josep Maria.** *Esteles funeràries discoïdals de la Segarra*. 1986.
- Josep M. Miró Rosinach.** "Un relleu escultòric de Sant Martí de Maldà", *L'Espurna*. Núm.11. 1992
- Mora Castellà, Josep.** "Anàlisi arquitectònica de les ruïnes del monestir de Vallsanta", dins l'obra *Els monestirs cistercencs de la vall del Corb*. Grup Recerques Terres de Ponent. 1989.
- Oliver, Anna.** "Primeres notícies sobre les excavacions del monestir de Santa Maria de Vallsanta", dins l'obra *Els monestirs cistercencs de la Vall del Corb*. Grup Recerques terres de ponent. 1989.
- Palau Rafecas, Salvador.** *Els molins fariners hidràulics de Catalunya*. 1992
- Piquer Jové, Josep Joan.** *Vallbona, guia espiritual i artística* 1993.
- Piquer Jové, Abaciologi de Vallbona, 1153-1977.** Fundació Roger de Belfort. Santes Creus. 1978.
- Piquer Jover, Josep Joan.** *La baronia de Vallbona*. Institut d'Estudis Ilerdencs. 1981.
- Revista Plaça Major.** Municipi de Passant. Núm. 11. 1997
- Revista Plaça Major.** Municipi de Passant. Núm. 3. 1995
- Rosci, Marco.** *La escultura gòtica en España*. 1980.
- Saula Briansó, Oriol. Badies Mata, Jaume.** "Excavacions del molí del Codina", revista *Nova Tàrraga*, Núm. 2.761. 1998.
- Sobrequés, Santiago** *Els barons de Catalunya. Història de Catalunya*. Volum. 3. 1991.
- Sureda Pons, Joan.** *La pintura gòtica catalana del segle XIV*. 1989.
- Sureda Pons, Joan.** "Art de Catalunya. Pintura antiga i medieval" Vol. 8. 1998.
- Torres Benet, Miquel.** "Art Gòtic en la zona baixa del riu Corb" *L'Espurna*. Núm. 14. 1993
- Torres Gros, Jaume.** *Història de Bellpuig dins del Principat de Catalunya*. 1980
- Torres Gros, Jaume.** *El castell Molí de la Sinoga*. 1988.
- Jaume Torres Gros.** *Guillem d'Anglesola, baró de Belpuig, fundador del monestir de Bellpuig de les Avellanes i de Sant Nicolau a Bellpuig.* 1987
- Velasco González, Alberto.** "El retaule de la Mare de Déu del Lliri de Vilanova de Bellpuig", a *Miscel·lània d'Estudis. Pregoner d'Urgell*. 2002.

Notes

- ¹ Marco Rosci. *La escultura gòtica en España*. 1980. Pàg. 3.
- ² Miró Rosinach *L'orant de la portalada romànica de l'església de Verdú, Lleida, tradició d'una figuració cristiana*. Pàg. 84. Matisa en el seu treball que J. Ainaud de Lasarte proposa que la serp entrellaçada podria tenir ascendència gnòstica i càtara.
- ³ Miró Rosinach. J. M. *L'orant de la portalada romànica de Verdú...* Pàg. 84-85.
- ⁴ Camps Poch, Jaume. *Cubells a la Col·lecció Viles i Ciutats*. Pàg. 37.
- ⁵ Miró Rosinach. J.M. *La portalada Romànica de l'església parroquial de Verdú...* Pàg. 48. l'Autòr especifica que l'estil cistercenc apareix a la primera meitat del segle XII, en temps de l'abat Stephen Harding de Clairvaux. Sorgit del món dels monjos artistes impregnats de l'essència de Bernat de Clairvaux, aquest entrellaçat o encistellat, troba les seves arrels en l'art carolingi. Dins l'influència del Llenguadoc, florí a Tolosa la personalitat de les cintes perlades en el Segon i Tercer Taller de la Daurade, entre 1150 i 1175.
- ⁶ Torres Benet, Miquel. *Art Gòtic en la zona baixa del Riu Corb* *L'Espurna*. Núm. 14. Pàg. 18-19.
- ⁷ Llobet Martí. Mn. Ramon. *Monografia de la vila i parròquia de Sant Martí de Maldà* - Pàg. 85.
- ⁸ Miró Rosinach. J.M. *La portalada Romànica de l'església parroquial de Verdú, estudi d'interpretació iconogràfica i simbòlica*. Pàg. 48, 52 i 53.
- ⁹ J..J. Piquer Jové. *Vallbona, guia espiritual i artística* Pàg. 64.
- ⁹ J..J. Piquer Jové. *Vallbona, guia espiritual i artística* Pàg. 70
- ¹⁰ Llobet Martí. Mn. Ramon. *Monografia de la vila i parròquia de Sant Martí de Maldà*- Pàg. 60
- ¹¹ Capdevila Felip, Mn Sanç. *El castell de Maldà*. Pàg. 68,69. La primera referència documental és de l'any 1040, em plena conquesta del territori. La segona referència es de l'any 1083, moment en que el castell és reforça per les comeses àrabs. Durant aquest anys hem d'imaginar una fortificació a redós d'una roca fortificada i mínimament emmurallada.
- ¹³ Capdevila Felip, Mn. Sanç. *El castell de Maldà*. Pàg. 72,73.
- ¹⁴ Torres Gros, Jaume. *El castell Molí de la Sinoga*. Pàg 8.
- ¹⁵ Bolós Masclans, Jordi. *Catalunya Romànica* Pàg. 555.
- ¹⁶ Palau Rafecas, Salvador. *Els molins fariners hidràulics de Catalunya*. Pàg.58
- ¹⁷ Josep Joan Piquer Jover. *Vallbona Guia espiritual i artística*. Pàg. 59.
- ¹⁸ Josep Joan Piquer Jover. *Vallbona Guia espiritual i artística*. Pàg. 63.
- ¹⁹ No podem aportar la documentació necessària per a justificar els fogatges del segle XI al XIII, donat que les dades que disposem són del cens de 1365, amb el qual és difícil precisar l'evolució de la població a la Vall del Riu Corb. Però, com a punt de partida, hem de sospesar que després de la conquesta i la posterior repoblació, la continuïtat de la vida humana en un mateix lloc fins al segle XIV, ja

és per si mateix un símptoma d'arrelament i bonança econòmica que comporta a finals del segle XIII i primeries del XIV un augment de la població.

²⁰ Domènec Corbella Llobet. "Vallfogona, aigua i poesia a la Vall del Corb". Pàg. 19

²¹ Domènec Corbella Llobet. "Vallfogona, aigua i poesia a la Vall del Corb". Pàg. 52

²² Llobet Martí. Mn. Ramon. "Monografia de la vila i parròquia de Sant Martí de Maldà"- Pàg. 86.

²³ Josep Joan Piquer Jover. "Vallbona Guia espiritual i artística. Pàg. 65.

²⁴ Josep Mora Castellà. "Anàlisi arquitectònica de les ruïnes del monestir de Vallsanta" Pàg. 196-197.

²⁵ Josep Joan Piquer Jover. " Vallbona Guia espiritual i artística. Pàg. 63.

²⁶ Ramon Boleda Cases. "Santa Maria de Verdú" a Catalunya romànica. Vol. 24. Pàg. 587

²⁷ Jaume Torres Gros. "Guillem d'Anglesola, fundador del monestir de Bellpuig de les Avellanès" pàg.34

²⁸ Josep Joan Piquer Jover. "Abaciologi de Vallbona 1153 - 1977" Pàg. 136-137. L'autor fa referència al despoblament del territori a causa de les pestes, sobretot la de 1348 que reduí notablement el nombre de focs existents, i l'endeutament econòmic del monestir durant el segle XIV. Degut en part, a les nombroses obres projectades per les abadesses de la casa Anglesola, iniciades durant el mandat de Blanca d'Anglesola 1294-1328. Aquestes obres, poden ser comeses perquè la nova abadessa electa, Elisenda de Copons 1340-1348, fa un bon sanejament de les rendes i de la venda de nombroses propietats estèrils i incultes que tenia el monestir.

²⁹ Josep Joan Piquer Jover. " Abaciologi de Vallbona 1153 - 1977" Pàg. 131-132.

³⁰ Sanç Capdevila, Mn. "El castell de Maldà". Pàg. 67. L'autor diu que es tracta d'un manual del segle XIII de Pere Diaca que es trobava a l'arxiu de Maldà. Matisa que el sacerdot de Maldà havia d'ésser notari popular de la contrada i que l'església de Maldà tenia com a sufragànies les esglésies de Belianes, de Sant Martí, de l'Esplugu Calba, d'Arbeca i de El Vilet.

³¹ Josep Joan Piquer Jover. "Abaciologi de Vallbona 1153 - 1977" Pàg. 113.

³² Gonzalvo Bou, Gener, Duch, Joan. "El monestir cistercenc de Vallsanta" Pàg.114

³³ Mora Castellà. Josep. "Anàlisi arquitectònica del monestir de Vallsanta". Pàg. 184-185.

³⁴ Español Bertran, Francesca. "L'art gòtic Català" Pàg. 89-92

³⁵ M. Carme Farré Sanpera "El Museu d'Art de Catalunya". Pàg. 84

³⁶ Español Bertran, Francesca. "L'art gòtic Català" Pàg. 89-92

³⁷ Llobet Martí. Mn. Ramon. " Monografia de la vila i parròquia de Sant Martí de Maldà"- Pàg. 85.

³⁸ Josep M. Miró Rosinach. " Un relleu escultòric de Sant Martí de Maldà". L'Espurna, núm.11. Pàg.18.

³⁹ Bach Riu, Mn. Antoni. "Bellpuig, història de la vila de Bellpuig". Pàg. 31. L'autor diu que el patronatge sobre capelles i parròquies era un fet molt estès i que fou més o menys regulat per l'autoritat eclesiàstica.

⁴⁰ Josep Maria Miró Rosinach. "Esteles Funeràries discoïdals de la Segarra". Pàg. 82.

⁴¹ Josep Maria Miró Rosinach. "Esteles Funeràries discoïdals de la Segarra". Pàg. 51

⁴² Josep Maria Miró Rosinach. "Esteles Funeràries discoïdals de la Segarra". Pàg. 57

⁴³ Joan Duch Mas. " Catalunya Romànica" Volum XXXIV. Pàg. 528.

⁴⁴ Armand de Fluvià. A "Cardona" Enciclopèdia

Catalana. Pàg. 404

⁴⁵ Jean Hani. El simbolismo del templo cristiano". Pàg. 75.

⁴⁶ Josep Joan Piquer Jover. " Abaciologi de Vallbona 1153 - 1990. Segona edició." Pàg. 106-108.

⁴⁷ Catalunya romànica. Pàg. 533.

⁴⁸ Catalunya romànica. Pàg. 533.

⁴⁹ Ramon Boleda Cases. Catalunya romànica. Pàg. 586.

⁵⁰ Gener Gonzalvo, Joan Duch. "El monestir Cistercenc de Santa Maria de Vallsanta". Pàg. 113.

⁵¹ Josep Joan Piquer Jover. " La Baronia de Vallbona". Pàg. 98.

⁵² Josep Joan Piquer Jover. " Abaciologi de Vallbona 1153 - 1990. Segona edició." Pàg. 106-107-142

⁵³ Anna Oliver. "Primeres notícies sobre les excavacions del monestir de Sta M. de Vallsanta". Pàg.151

⁵⁴ Anna Oliver. "Excavacions al monestir de Vallsanta". Pàg. 151

⁵⁵ Gener Gonzalvo, Joan Duch. " El monestir cistercenc de Santa Maria de Vallsanta". Pàg. 114.

⁵⁶ Josep Mora Castellà. "Anàlisi arquitectònica de Vallsanta". Pàg. 199.

⁵⁷ Josep Joan Piquer Jover. " Abaciologi de Vallbona 1153 - 1990. Segona edició." Pàg. 106-107-142.

⁵⁸ Nobiliari valencià. Tom. I. Pàg. 316 i següents.

⁵⁹ Ferrer Vives, Francesc d'A. "Heràldica Catalana" Pàg. 146-147.

⁶⁰ Francesca Español. " Sepulcres monumentals d'època gòtica a l'Urgell". Revista Urxt. Núm.5. Pàg. 117

⁶¹ Francesca Español. " Sepulcres monumentals d'època gòtica a l'Urgell". Revista Urxt. Núm.5. Pàg. 115

⁶² Francesca Español. " Sepulcres monumentals d'època gòtica a l'Urgell". Revista Urxt. Núm.5. Pàg. 115

⁶³ Josep Mora Castellà. "Anàlisi arquitectònica de Vallsanta". Pàg. 199

⁶⁴ Francesca Español. " Sepulcres monumentals d'època gòtica a l'Urgell". Revista Urxt. Núm.5. Pàg. 116

⁶⁵ Josep Mora Castellà. "Anàlisi arquitectònica de Vallsanta". Pàg. 142

⁶⁶ Josep Ma. Llobet Portella. "Mossé Natan, valedor dels jueus de Tàrrega (segle XIV). Pàg. 148

⁶⁷ Josep Ma. Llobet Portella. "Mossé Natan, valedor dels jueus de Tàrrega (segle XIV). Pàg. 148

⁶⁸ Virgínia Costafreda Puigpinós. " Els canvis senyoriais a Bellver de Sió i Mont-Roig, durant els segles XIII i XIV. Dels Alemany als Mur i als Queralt". Revista Urxt. Núm. 13. Pàg. 27.

⁶⁹ Josep Ma. Miró Rosinach. " Esteles funeràries discoïdals de la Segarra". Pàg. 14

⁷⁰ Virgínia Costafreda Puigpinós. " Els canvis senyoriais a Bellver de Sió i Mont-Roig,... Pàg. 26

⁷¹ Josep Ma. Llobet Portella. "Mossé Natan, valedor dels jueus de Tàrrega (segle XIV). Pàg. 150

⁷² Gener Gonzalvo, Joan Duch. " El monestir cistercenc de Santa Maria de Vallsanta". Pàg. 114.

⁷³ Gener Gonzalvo, Joan Duch. " El monestir cistercenc de Santa Maria de Vallsanta". Pàg. 114.

⁷⁴ Francesca Español. " Sepulcres monumentals d'època gòtica a l'Urgell". Revista Urxt. Núm.5. Pàg. 113

⁷⁵ Gener Gonzalvo, Joan Duch. " El monestir cistercenc de Santa Maria de Vallsanta". Pàg. 129

⁷⁶ Francesca Español. " Sepulcres monumentals d'època gòtica a l'Urgell". Revista Urxt. Núm.5. Pàg. 118

⁷⁷ Francesca Español. "El gòtic Català". Pàg. 39

⁷⁸ Joan Sureda Pons. "La pintura gòtica catalana del segle XIV". Pàg. 65. La descripció que l'autor fa de l'espai on es localitzen les pintures murals del mo-

nestir de Sant Cugat, es pot relacionar amb les del Vilet. "a l'església del monestir es conserven restes d'una decoració que cobria una volta i les seves antes. A la part interior de les antes s'observa la presència de tres arcuacions, a cada costat, que redossen àngels a la manera romànica. A l'intradós de la volta esmentada, la pintura visible avui és resumeix en una banda a les arrencades..."

⁷⁹ Joan Sureda Pons. *La pintura gòtica catalana del segle XIV*. Pàg. 38.

⁸⁰ Les poques restes conservades no permeten analitzar millor els seus orígens, però a nivell general, la situació no és millor, les mostres són poc nombroses i poc cohesionades, d'ençà de les formes romàniques a les primeres considerades gòtiques.

⁸¹ Joan Sureda Pons. *La pintura gòtica catalana del segle XIV*. Pàg. 11.

⁸² Joan Sureda Pons. *La pintura gòtica catalana del segle XIV*. Pàg. 16-18.

⁸³ Joan Sureda Pons. *La pintura gòtica catalana del segle XIV*. Pàg. 20.

⁸⁴ Francesca Español Bertran. *Guillem Seguer de Montblanc* 1994. Pàg. 114-115.

⁸⁵ Dalmases, Núria, Pitarch Josep. *Història de L'art català*. Pàg. 169.

⁸⁶ Josep Joan Piquer Jover. *Abaciologi de Vallbona 1153 - 1977* Pàg. 125.

⁸⁷ Pere Beseran Ramon. *Jordi de Déu i l'italianisme en l'escultura catalana del segle XIV*. Pàg. 20-21.

⁸⁸ Pere Beseran Ramon. *Jordi de Déu i l'italianisme en l'escultura catalana del segle XIV*. Pàg. 30-31.

⁸⁹ Pere Beseran Ramon. *Jordi de Déu i l'italianisme en l'escultura catalana del segle XIV*. Pàg. 21.

⁹⁰ Pere Beseran Ramon. *Jordi de Déu i l'italianisme en l'escultura catalana del segle XIV*. Pàg. 43

⁹¹ Francesca Español Bertran. *Guillem Seguer de Montblanc*. 1994. Pàg.

⁹² Francesca Español Bertran. *Guillem Seguer de Montblanc*. 1994. Pàg. 25-30. Pere de Guines, originari de la zona d'Artois, mestre francès que s'assenta a Tarragona als anys trenta del segle XIV, i se'l documenta a Mallorca l'any 1325.

⁹³ Francesca Español Bertran. *Guillem Seguer de Montblanc*. Pàg. 26. Guillem de Tournay, domiciliat a l'Espluga de Francolí entre 1300 i 1324.

⁹⁴ Francesca Español Bertran. *Guillem Seguer de Montblanc* 1994. Pàg.27-30. Reinard Des Fonoll, les obres són de tradició francesa i documentat ja, el 1331, en les obres del monestir de Santes Creus.

⁹⁵ Andrew Martindale. *El arte Gòtico*. Edicions Destino. 1994. Pàg. 114-115.

⁹⁶ Francesca Español Bertran. *Guillem Seguer de Montblanc* 1994. Pàg.

⁹⁷ Francesca Español Bertran. *Guillem Seguer de Montblanc* 1994. Pàg. 13.

⁹⁸ Batlle Huguet, Pere. *Esculturas del artista Montblanquense Guillermo Seguer, siglo XIV*", Francesca Español Bertran. *Guillem Seguer de Montblanc* 1994. Pàg. 159. Notícies extretes d'un Manual Notarial de Vinaixa, avui destruït." Vinaixa 8 de setembre de 1341.

⁹⁹ Francesca Español Bertran. *Guillem Seguer de Montblanc* 1994. Pàg.47,48.

¹⁰⁰ Pere Beseran Ramon. *Jordi de Déu i l'italianisme en l'escultura catalana del segle XIV*. Pàg. 44

¹⁰¹ Francesca Español Bertran. *Guillem Seguer de Montblanc* 1994. Pàg. 74-75.

¹⁰² Agustí Duran Sanpere. *Referències documentals del call de jueus de Cervera* 1924. Les notícies procedents del Arxiu Històric de Cervera, esmenten que en els avalots de 1349 mataren a la ciutat ceriverina 28 jueus i a Tàrrrega més de tres-cents.

¹⁰³ Francesca Español Bertran. *Guillem Seguer de*

Montblanc 1994. Pàg. 114-115

¹⁰⁴ Josep Joan Piquer Jover. *Abaciologi de Vallbona 1153 - 1977* Pàg. 124. L'autor matisa que malgrat que l'impuls primer i principal de bastir la capella fou obra de les monges de la casa Anglesola i contribueixen també altres famílies, com veien en l'heràldica de les mènsules.

¹⁰⁵ Josep Joan Piquer Jover. *Abaciologi de Vallbona 1153 - 1977* Pàg. 125. El 1344 l'hegemonia de la casa Anglesola quedà palesa amb l'existència de set monges en el cenobi Vallboní.

¹⁰⁶ Joan Sureda Pons. *La pintura gòtica catalana del segle XIV*. Pàg. 81-82.

¹⁰⁷ Francesca Español Bertran. *Guillem Seguer de Montblanc* 1994. Pàg. 19.

¹⁰⁸ Francesca Español Bertran. *Guillem Seguer de Montblanc* 1994. Pàg. 121.

¹⁰⁹ Pere Beseran Ramon. *Jordi de Déu i l'italianisme en l'escultura catalana del segle XIV*. Pàg. 100

¹¹⁰ Pere Beseran Ramon. *Jordi de Déu i l'italianisme en l'escultura catalana del segle XIV*. Pàg. 188

¹¹¹ Francesca Español. *El gòtic Català*. Pàg. 261-264.

¹¹² Corbella Llobet, Domènec. *Vallfogona, aigua i poesia a la Vall*. 199. Pàg. 62.

¹¹³ Pere Beseran Ramon. *Jordi de Déu i l'italianisme en l'escultura catalana del segle XIV*. Pàg. 158

¹¹⁴ Pere Beseran Ramon. *Jordi de Déu i l'italianisme en l'escultura catalana del segle XIV*. Pàg. 160

¹¹⁵ Pere Beseran Ramon. *Jordi de Déu i l'italianisme en l'escultura catalana del segle XIV*. Pàg. 163

¹¹⁶ Joan Sureda Pons. *La pintura gòtica catalana del segle XIV*. 1989. Pàg. 96.

¹¹⁷ Bach Riu, Antoni. *Preixana, un poble de l'Urgell*.1991. Pàg. 89.

¹¹⁸ J.J. Piquer Jover. *La baronia de Vallbona* Pàg. 63.

¹¹⁹ Pere Beseran Ramon. *Jordi de Déu i l'italianisme en l'escultura catalana del segle XIV*. Pàg. 134

¹²⁰ Pere Beseran Ramon. *Jordi de Déu i l'italianisme en l'escultura catalana del segle XIV*. Pàg. 188

¹²¹ Saula Briansó, Oriol, Badies Mata, Jaume. *Excavacions del Molí del Codina* idem

¹²² Saula Briansó, Oriol, Badies Mata, Jaume. *Excavacions del Molí del Codina* revista Nova Tàrrrega, Núm. 2.761. 1998.

¹²³ Saula Briansó, Oriol, Badies Mata, Jaume. *Excavacions del Molí del Codina* idem

¹²⁴ *La Catalunya Jueva*. Catàleg de l'exposició. 2002. Pàg. 13-14.

¹²⁵ *La Catalunya Jueva*. Catàleg de l'exposició. 2002. Pàg. 86

¹²⁶ *La Catalunya Jueva*. Catàleg de l'exposició. 2002. Pàg. 5

¹²⁷ *La Catalunya Jueva*. Catàleg de l'exposició. 2002. Pàg. 135

¹²⁸ Josep M. Llobet Portella. *Uns versos inèdits de Mossé Natan, jueu de Tàrrrega*. Urtx. Núm. 9. Pàg.137

¹²⁹ *La Catalunya Jueva*. Catàleg de l'exposició. 2002. Pàg. 84

¹³⁰ Puig Sanchis, Isidre. *El tresor de l'església parroquial de Verdú* Revista Urtx. Núm. 13. Pàg. 71

¹³¹ Revista Plaça Major. Núm. 11. 1997

¹³² Puig Sanchis, Isidre. *El tresor de l'església parroquial de Verdú* Urtx. Núm. 13. 2000. Pàg. 75

¹³³ Dalmases, Núria, Pitarch, Antoni José. *Història de L'Art Català*. Vol. III. 1990. Pàg. 285

¹³⁴ Dalmases, Núria, Pitarch, Antoni José. *Història de L'Art Català*. Vol. III. 1990. Pàg. 286.

¹³⁵ Crusafont Sabater, Miquel. *Pesals monetaris de la corona catalano-aragonesa*. Pàg. 22

¹³⁶ Crusafont Sabater, Miquel. *Pesals monetaris de la corona catalano-aragonesa*. Pag.22

¹³⁷ Crusafont Sabater, Miquel. *Pesals monetaris de*

la corona catalano-aragonesa. Pag.76

¹³⁸ Crusafont Sabater, Miquel. *Pesals monetaris de la corona catalano-aragonesa*. Pag.44

¹³⁹ Crusafont Sabater, Miquel. *Pesals monetaris...* Pag.44. El mostassaf era un nomenament reial que tenia la responsabilitat de vetllar pel compliment dels mecanismes de control contra el frau monetari.

¹⁴⁰ Duch, Joan. Farré, Miquel Àngel. Gonzalvo, Gener. Corbella, Josep Àngel. *El castell de Guimerà. Facsímil de l'obra de Sanç Capdevila*. Pàg. 140.

¹⁴¹ Duch, Joan. Farré, Miquel Àngel. Gonzalvo, Gener. Corbella, Josep Àngel. Ídem. Pàg. 140.

¹⁴² Joan Sureda Pons. *Art de Catalunya. Pintura antiga i medieval* Vol. 8. 1998. Pàg. 173.

¹⁴³ Duch Mas, Joan. *Ramon de Mur pintor de Tàrraga*. 1985. pàg. 5.

¹⁴⁴ Llobet Portella, Josep M. *Ramon de Mur pintor resident a Tàrraga...* Pàg. 55-61

¹⁴⁵ Joan Sureda Pons. *Art de Catalunya. Pintura antiga i medieval* Vol. 8. 1998. Pàg. 173.

¹⁴⁶ Dalmasas, Núria, Pitarch, Antoni José. *Història de L'Art Català*. Vol. III. 1990. Pàg. 225

¹⁴⁷ Joan Sureda Pons. *La pintura gòtica catalana del segle XIV*. 1989. Pàg. 94

¹⁴⁸ Joan Sureda Pons. *Art de Catalunya. Pintura*

antiga i medieval Vol. 8. 1998. Pàg. 254.

¹⁴⁹ Velasco González, Alberto. *El retaule de la Mare de Déu del Liri*. Pàg. 88.

¹⁵⁰ Camil·la Minguell Cardeñes. *La creu del Patí de Tàrraga. Una obra de l'escultor Pere Johan*. P. 125

¹⁵¹ Marco Rosci. *La escultura gòtica en España*. 1980. Pàg. 7. L'autor afirma que Pere Johan té una habilitat més genuïna i elevada que el seu homònim Pere Oller de Girona, i el vincula a altres escultors com Pere Sanglada, Antoni Canet i Guillem Segrera.

¹⁵² Manote, Maria Rosa. *Precisions sobre l'obra de "Pere Johan a terres de Lleida*. Pàg. 58

¹⁵³ Josep Joan Piquer Jover. *Vallbona, guia espiritual i artística* 1993. Pàg. 76.

¹⁵⁴ Camil·la Minguell Cardeñes. *La creu del Patí de Tàrraga. Una obra de l'escultor Pere Johan*. P. 122

¹⁵⁵ Camil·la Minguell Cardeñes. *La creu del Patí de Tàrraga. Una obra de l'escultor Pere Johan*. P. 126

¹⁵⁶ Jaume Carbonell. *El retaule de Verdú*. Revista Urxt. Núm 15. 2002. Pàg.28-29

¹⁵⁷ Jaume Carbonell. *El retaule de Verdú*. Revista Urxt. Núm 15. 2002. Pàg.28-29

¹⁵⁸ Marco Rosci. *La escultura gòtica en España*. 1980. Pàg. 7.