

L'obra de Pere Oller i el seu taller al Pla de l'Estany

Joan VALERO i MOLINA
Universitat de Barcelona

Introducció

Atès que l'escultor Pere Oller desenvolupa la seva activitat bàsicament durant la primera meitat del segle XV (és documentat entre 1395 i 1444), pot semblar que el contingut d'aquest treball escapi a la temàtica proposada dins del marc d'unes jornades dedicades a l'art gòtic dels segles XIII i XIV. És necessari precisar, però, que no existeix un trencament estilístic amb el canvi de segle, ja que el gòtic internacional, el nou estil del que participarà plenament Oller, penetra a la Corona durant la darrera dècada del segle XIV, i les obres que es tractaran pertanyen encara als primers anys de la següent centúria.

Aquest moment tan intens per a les arts figuratives ha deixat, en el camp de l'escultura, ben pocs testimonis significatius a Banyoles i rodalies, entre els que destaquen una marededéu d'alabastre a l'església de Sant Martí de Campmajor, actualment integrada en un retaule modern (COROMINAS & MARQUÈS, 1972, fig. 36; FORT, 1998, p. 27) i les dues obres que seran objecte d'estudi a continuació: un fragment de retaule a Sant Miquel de Campmajor, i una lauda sepulcral que es conserva al monestir de Sant Esteve de Banyoles. La principal raó d'aquesta escassetat cal buscar-la, amb tota probabilitat, en el fet que Banyoles no deuria disposar de cap escultor amb residència fixa que depengués directament dels mestres establerts a Girona.

El relleu sepulcral de Pere de Planella

En el fonamental estudi que dedicà als retaules gòtics de pedra, Duran i Sanpere perfilà per primera vegada amb coherència la figura de l'escultor Pere Oller, conegut fins aleshores a partir de diverses notícies esparses, però sobretot per haver estat l'artífex del retaule major de la seu de Vic, contractat el 1420, l'única obra que fins aleshores se li coneixia amb certesa (DURAN i SANPERE, 1934, pp. 21-30). Partint de la menció sobre la ciutadania gironina del mestre continguda en el contracte, Duran i Sanpere li suposà una prolongada permanència en aquesta localitat i li atribuï diverses obres que es troben a Girona mateix o a la seva àrea d'influència. La presumpció de Duran va ser confirmada per Pere Freixas, el primer a donar a conèixer documents gironins relatius a Pere Oller (FREIXAS, 1983, pp. 120-121, 354). Posteriorment, aquest tema ha estat ampliat i s'ha centrat en aspectes familiars i de taller (VALERO, 1999 a). Les atribucions gironines de Duran i Sanpere han estat generalment acceptades per la crítica, però de moment només una ha pogut ser confirmada documentalment (VALERO, 1998-1999). Una d'elles és un petit relleu alabastrí que estava encastat en un dels murs del claustre del monestir de Sant Esteve de Banyoles i actualment pendent d'ubicació definitiva (fig. 1) (DURAN i SANPERE, 1934, pp. 28-29).

Es tracta d'un relleu de caràcter funerari. És una peça poc coneguda i rarament reproduïda (CONSTANS, 1952, p. 5; MARQUÈS, 1977, p. 245). El destinatari d'aquest enterrament era un monjo anomenat Pere de Planella, mort l'any 1415. Les dades que coneixem sobre aquest religiós són poques i d'escassa significació. Constans ens informa que ja formava part de la comunitat almenys des de l'any 1387, i que a partir de 1389 ocupava el càrrec de dispenser (CONSTANS, 1952, p. 11). En una altra publicació del mateix autor, reapareix el nostre personatge dins l'inventari dels béns de l'abat Joan de Prat, l'any 1401; en aquest cas Planella és esmentat com a dispenser i *clavariū teche comunis dicti Monasterii* (CONSTANS, 1991, doc. 980, 26 d'abril). La interpretació que s'extreu d'aquestes notícies és que Pere de Planella era un monjo més dins de la comunitat, circumstància que ens pot sorprendre si tenim en compte que no era habitual que una persona de la seva posició anés a raure a una sepultura relativament elaborada. Si bé és cert que en el cas present es tracta d'una làpida força simple, aquest tipus d'enterrament, dins del marc monàstic que ens ocupa en concret, era usualment destinat als abats. Cal tenir present que les millors tombes del claustre pertanyen a abats, o bé a importants personalitats laiques amb una determinada ascendència sobre el monestir. Hi ha algun cas puntual, com el de Bernat des Coll (†1348), sagristà major, que té dedicada una làpida d'alabastre de similar format (però de tosca execució) on hi ha representada l'Anunciació.



◆ Figura 1

Lauda sepulcral de Pere de Planella. Sant Esteve de Banyoles.

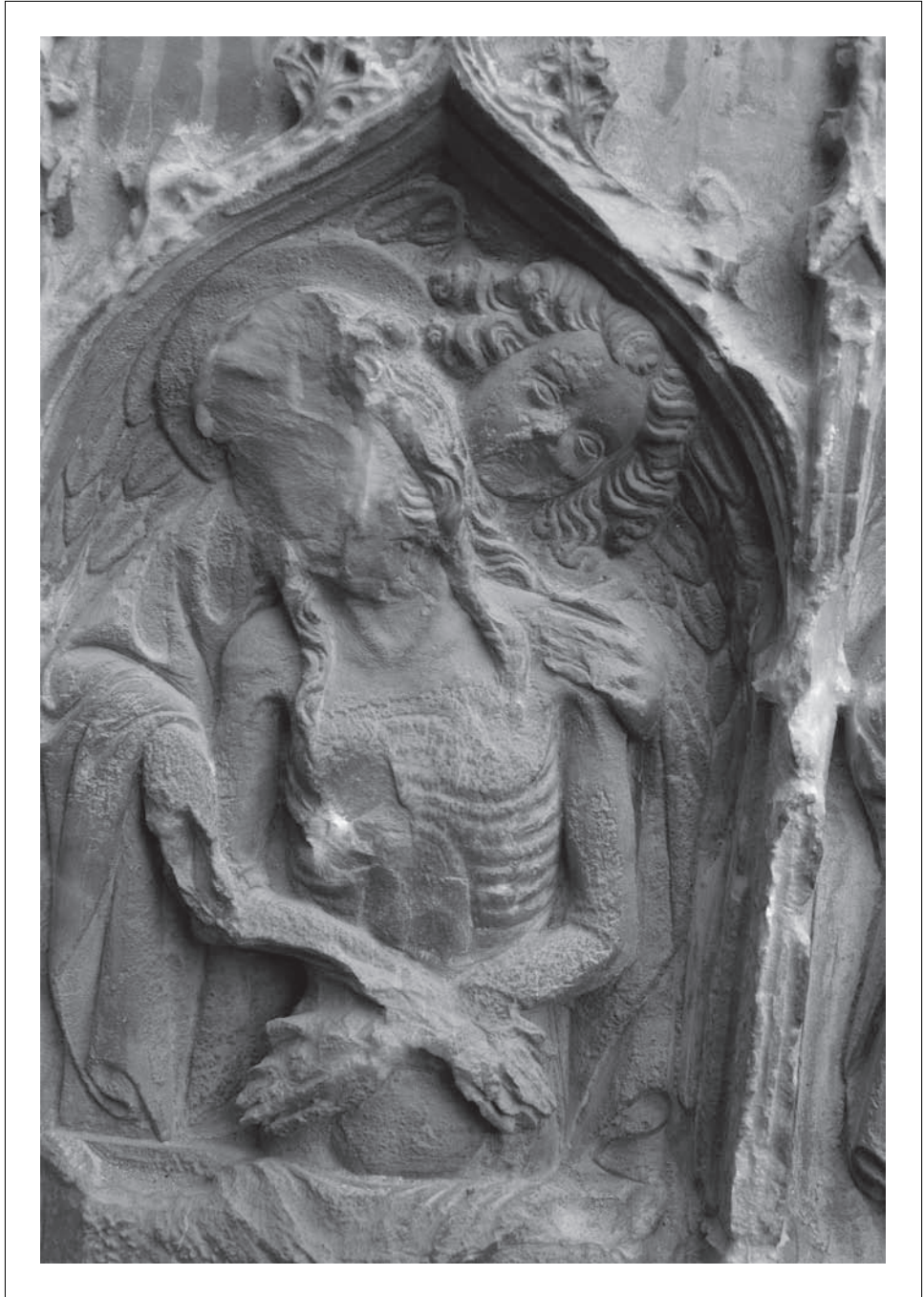
Possiblement, darrere la voluntat de ser sepultat d'una manera més luxosa que l'habitual es troba la puixança del seu llinatge, la família Planella. El seu cognom, així com les armes, coincideixen amb el d'una destacada personalitat eclesiàstica, Pere de Planella (†1385), que arribà a ser bisbe de Barcelona. El seu escut és visible en diversos indrets de la catedral barcelonina com a conseqüència de la seva destacable activitat promotora, concretament en alguna clau de volta de la nau central, així com a la cadira episcopal (CARRERAS, 1913-1914, p. 24; TERÉS, 1988). El bisbe fou enterrat a Santa Maria de Moià, en un sarcòfag relativament sumptuós que encara es conserva (STIJES, 1994, p. 114). Cal puntualitzar que existeix una petita diferència entre el seu escut i el del monjo de Banyoles, ja que en el primer l'emblema familiar, el peix és inserit en una faixa. Així i tot, malgrat les coincidències heràldiques, la carència de dades ens impedeix saber amb certesa si existeixen vinculacions familiars estretes entre aquests dos personatges.

El relleu s'organitza en tres parts ben diferenciades. El seu estat de conservació és força dolent, particularment la part dels caps és la que ha resultat més perjudicada. A la secció inferior es troba la inscripció funerària, amb uns caràcters gòtics molt propers als que s'utilitzen en una altra tomba atribuïda a Pere Oller, la de Pere Rovira a Sant Vicenç de Besalú (DURAN i SANPERE & AINAUD DE LASARTE, 1956, fig. 229). El contingut de la inscripció de Banyoles és el següent:

«Hic iacet venerabilis Petrus Planela monachus et dispensator istius monasterii. Qui instituit suum aniversarium in dicto monasterio quolibet anno perpetuo celebrandum et obiit XIII die marcii anno a Nativitate Domini M CCCC XV cuius anima requiescat in pace. Amen» (ALSUIS, 1872, p. 274; MONSALVATJE; 1909, p. 11; CONSTANS, 1952, p. 11).

El nivell intermedi, de dimensions similars a l'anterior, està dedicat a la figura del donant: és representat al centre de genolls i de perfil, dirigint el cap envers el registre superior, i amb les mans unides en un posat d'oració (fig. 2). Els hàbits i la tonsura indiquen la seva condició monacal. A ambdós costats del donant, inserits en un quadrilòbul, s'hi ha inclòs l'escut en losange de la família Planella.

La part superior del relleu sepulcral és la que ha merescut un espai més ampli. Està dividida en tres compartiments tancats per un arc conopial decorat amb fulles de col i rematat per un floró. L'arc central és més ample. Uns pinacles treballats amb certa minuciositat serveixen per separar arquitectònicament els compartiments, a més de limitar-los en llurs extrems. La iconografia escollida per a aquest sector del sepulcre ha estat el Baró de Dolors flanquejat per la Verge i sant Joan Evangelista. A l'esquerra, la Verge inclina el cap envers la composició central i mostra el palmell de la mà esquerra, mentre amb la dreta, sobre el pit, s'agafa el mantell. Al costat oposat, sant Joan Evangelista uneix les mans en actitud d'oració. Al centre, el Crist emergent del sepulcre, amb els braços creuats sobre el ventre, és sostingut des del



◆ Figura 2

Sepulcre de Pere de Planella. Detall.

darrere per un àngel, que gira el cap en sentit oposat al de Crist. Davant seu sobresurt una petita porció de la mortalla. Totes les figures del registre superior, tret de l'àngel, han perdut el rostre.

No disposem de cap document conegut que ens relacioni el relleu de Planella amb el seu artífex ni amb una cronologia concreta, així que haurem de guiar-nos per l'any de la mort del monjo com a punt de referència ineludible per a la proposta de datació de l'obra. Tenint en compte la data de 1415, és factible situar la talla del sepulcre en un marge posterior de temps raonablement curt, en qualsevol cas no més enllà de 1420, any en què Pere Oller es trasllada a Vic. Per tant, caldria considerar-la com a una obra realitzada en un moment en què l'estil d'Oller ja ha assolit la plena maduresa. És des d'aquesta perspectiva que cal abordar i valorar el relleu banyolí. En ell s'hi poden apreciar les característiques tècniques que es distingeixen en les dues produccions més sobresortints de l'etapa gironina del mestre: les tombes del cardenal Berenguer d'Anglesola a la seu de Girona (realitzada entre 1409 i 1410) i de Pere Rovira (†1417), especialment d'aquesta darrera, cronològicament més pròxima. La resolució tècnica dels plecs, concretament en les figures del registre superior, segueix les mateixes directrius que a les obres anteriorment citades: la profusió de plecs i la seva distinta aplicació segons la zona del cos. On es pot apreciar certa evolució respecte a obres anteriors (especialment en relació amb els plorants gironins) és en la concepció global de la imatge, en la qual es detecta una major seguretat de l'artífex, clarament constatable en l'armònica modulació de la Verge, amb un suau i elegant *contraposto*. Aquesta característica la retrobarem en una obra posterior d'Oller, en un dels plorants del sepulcre del canonge Bernat Despujol, a la seu de Vic, on s'evidencia la utilització d'un mateix model (BRACONS, 1983, p. 49).

Del conjunt central cal destacar el tractament anatòmic que s'ha dispensat al tors nu de Crist: malgrat que la composició, en trets generals, sembla respondre a un model en plena vigència per aquesta època (per a aquesta qüestió, podem prendre com a referents comparatius els nombrosos Barons de Dolors que ocupen la part central dels retaules trescentistes esculpits a Catalunya: DURAN i SANPERE, 1932; i fins i tot dels quatrecentistes, com el de Tarragona i el de Castelló d'Empúries: DURAN i SANPERE, 1934), s'ha de reconèixer que l'aplicació que en fa Pere Oller és molt personal i distintiva de la seva mà, amb les costelles marcades de manera força esquemàtica, tot deixant un espai suaument enfonsat al centre, en forma de llengua, que connecta amb el ventre. També són particulars els ossos que accentuen l'inici del pit amb una clara forma de V, i la corba molt tancada de les aixelles.

L'àngel que subjecta Crist conserva encara algunes faccions del rostre ovalat i carnós. És de ressenyar el tractament aplicat als cabells angèlics, amb un rinxolat de gran delicadesa que segueix les pautes usuals en els grans escultors internacionals que precediren Oller (Sanglada, Canet), i que el mestre gironí adoptarà en els

àngels que ocupen un cert grau d'importància a les seves obres, com podem trobar, per exemple, en diversos compartiments del retaule major de Vic, mentre que els secundaris reben un tractament dels cabells més sumari (potser un indicatiu de l'activitat del taller), encara que també específic, com veurem més endavant.

Els personatges del relleu superior acusen un vici singular d'Oller: la plasmació d'una figura excessivament gran per a l'espai que ha d'ocupar, que es tradueix en un forçament de les postures, així com una evident incomoditat en relació amb les traceries internes dels arcs, que poden quedar parcialment ocultes. Els altres escultors coetanis no solen topar-se amb aquest problema, perquè adequen les imatges i deixen cert marge superior per no interferir amb les decoracions arquitectòniques, però Oller sembla ignorar aquesta solució; els plorants del sepulcre de Pere de Rovira, així com els apòstols del bancal del retaule major de Vic, en són una mostra ben palmària. Es tracta d'una peculiaritat que es retroba amb regularitat en el decurs de la carrera del mestre.

La figura del donant és aparentment la més senzilla del conjunt. Els plecs dels seus hàbits segueixen paral·lelament la direccionalitat angular del cos, condicionada per la posició dels genolls, encara que en la caputxa s'ha aconseguit donar una major sensació de profunditat, així com en la màniga visible. El rostre, que ha perdut la zona de la mandíbula, ha estat tallat amb un acurat nivell de qualitat. Respon al format de cap tonsurat al qual restarà fidel Oller en el decurs de la seva carrera, sobretot pel que fa a l'organització dels cabells; es poden citar els diversos diaques que es troben en el retaule de Vic per establir-ne la comparació.

Una visió global i crítica del relleu a nivell estilístic permetria contemplar la possibilitat d'una elaboració directa del mestre, compartida amb assistents. La qualitat del registre superior és innegable, però existeixen certs aspectes, com són el desgast de l'alabastre i les mutilacions sofertes, que ofereixen cert marge d'incertesa a l'hora d'establir els límits atributius. El relleu de les imatges no és gaire destacat, en contrast amb l'habitud d'Oller de treballar amb una superior profunditat, però es troba en canvi en una línia similar al frontal del sepulcre de Bernat Despujol, que el mestre hauria elaborat personalment, atès que el canonge va ser qui li va encarregar la factura del retaule major.

Una altra qüestió que revesteix un gran interès és la distribució compositiva del sepulcre i una possible lectura sobre la seva intencionalitat ideològica. En el registre figurat inferior s'hi ha ubicat la imatge corpòria del donant, amb les armes que l'identifiquen, en el que podríem considerar com a sector terrenal. En el registre superior, la presència del Crist de Dolors, acompanyat per la Verge i sant Joan, suggereixen el món sobrenatural: es plasma així gràficament una dimensió superior transcendent.

La utilització de la iconografia del Baró de Dolors en l'àmbit funerari no és habitual en la plàstica gòtica catalana, on aquest tema sol aparèixer en els tabernacles situats al centre de les predelles dels retaules. El cas de Banyoles és, doncs, singular en el context de les obres que coneixem, és a dir, les conservades, però ignorem si també ho seria en l'època de la seva factura. De totes maneres, aquest tema ja és present en sepulcres italians des de la primera meitat del segle XIV, amb una certa freqüència (MÂLE, 1995, p. 101), i arribarà força més tard a França i la Península, encara que en molt rares ocasions: podem citar un relleu votiu, presumiblement funerari, conservat al museu Jacques Coeur de Bourges (MEISS, 1967, fig. 433), i la presència del motiu a la tomba de Francés de Villaespesa i la seva esposa Isabel de Ujué, a Santa Maria de Tudela (JANKE, 1977, fig. 95). La primera obra es pot situar a l'entorn del primer terç del segle XV, en un ambient estilístic que era dominat per l'escultor Jean de Cambrai. Quant al sepulcre de Tudela, hauria estat realitzat cap a principis del tercer decenni del mateix segle, en el qual va intervenir un desconegut escultor de possible origen francès.

El sentit iconogràfic de l'escena està plenament justificat dins l'àmbit funerari per les evidents relacions existents (en relació amb la iconografia i el simbolisme en l'àmbit sepulcral en general: PANOFKY, 1964; JACOB, 1954). Hi ha, però, un altre aspecte a tenir en compte que podria explicar la presència del tema en la lauda de Banyoles. Segons cità Mâle, la pregària al Crist de Pietat va comportar, durant l'època baixmedieval, l'obtenció d'importantes indulgències: si després d'haver-se confessat es recitaven davant d'una imatge del Crist de Dolors set *parenostres*, set *avemaries* i set oracions anomenades «de Sant Gregori» —no podem oblidar la relació que presenta aquest tema amb l'aparició al sant, també anomenada «missa de Sant Gregori»— es podien obtenir sis mil anys de perdó (MÂLE, 1995, p. 100). Respecte de les darreres oracions, i si parem atenció al relleu de Planella, comprovarem com és precisament això el que està fent la imatge del difunt: dirigir-se, en oració, al *Vir doloris*. Es pot establir un paral·lel evident, en aquest sentit, amb una tomba datada cap a 1386 que pertany a Siegfried zum Paradies i es troba a l'església de Sankt Nikolaus de Frankfurt (EHRESMANN, 1961, fig. 21). Seguint un format molt habitual a l'Alemanya occidental (una llosa rectangular encastada al mur), trenca amb l'habitud de representar el difunt en relleu a mida natural, per situar-lo de genolls en la meitat inferior, dirigint-se cap a un Crist de Dolors que sembla emergir d'un núvol. En aquest cas no és sostingut per cap àngel, però n'és flanquejat per dos que sostenen les armes de la Passió. És evident que aquí no s'ha de buscar una relació directa amb la llosa de Banyoles, a causa de la considerable distància geogràfica, així com de les diferències estilístiques que les separen. Les dues obres poden ser, en canvi, els testimonis —que potser la pèrdua d'obres al llarg del temps han fet esdevenir rars— de la materialització d'un dels nombrosos aspectes d'un tema tan ric i complex com és el de la devoció funerària medieval.

El tabernacle de Sant Miquel de Campmajor

En un racó de l'església parroquial de Sant Miquel de Campmajor es conserva una obra que també podria ser aproximada a l'estil de Pere Oller. Es tracta d'una peça poligonal d'alabastre en la que es presenta el tema del Crist de Dolors acompanyat de la Verge i sant Joan Evangelista (figs. 3 i 4). La seva discreta situació ha motivat que fins ara hagi passat gairebé desapercebuda. En el catàleg monumental de Banyoles es publicà una fotografia de la cara central on figura Crist, però sense cap comentari al respecte (COROMINAS & MARQUÈS, 1972, fig. 37). Més recentment, ha reaparegut en un estudi dedicat a la vall de Campmajor, on al peu de la fotografia s'afirma que es tracta d'un «peu de creu de marbre del segle XV», mentre que al text és citat com a «peu d'altar», amb una observació ben significativa: «semblant a l'altar major de la catedral de Vic» (FORT, 1998, pp. 48-49).

Tenint en compte la forma, organització i contingut iconogràfic de la peça, podem concloure amb un ampli marge de convicció que es tracta de la part baix-central d'un retaule, és a dir, del que s'anomena tabernacle (GAUTHIER, 1978, pp. 23-42; FOUCAIT-BORVILLE, 1987, pp. 267-289; FOUCAIT-BORVILLE, 1990, pp. 349-381). Aquest terme, a l'època medieval, podia tenir un sentit més ampli que comprenia diversos elements diferents: les grans estructures arquitectòniques de fusta ubicades en el lloc dels retaules, com era el cas dels altars majors de la Mercè i la catedral de Barcelona, per exemple (MADURELL, 1950, reg. 10; ESPAÑOL, 2001 a, pp. 289-293); també es definia com a tabernacle el dossier sortint que coronava una figura, tal com es determina en el contracte firmat pels pintors Guerau Gener i Gonçal Peris per a un retaule destinat a la catedral de València, «*Item, sobre cascuna ymage, dels sobre dits sants, una cubeta o tabernacle [...]*» (MADURELL, 1950, reg. 146).

En el cas que ens ocupa identifiquem com a tabernacle un espai sortint, normalment de format poligonal, que exercia la funció de sagrari. Les cares d'aquest element solen ser ocupades, en la majoria dels casos, pel Baró de Dolors al centre, acompanyat per la Verge i sant Joan Evangelista, amb el complement dels àngels portadors d'instruments de la Passió quan el retaule, i per tant el tabernacle, ha rebut un tractament més sumptuós (tal com s'esdevé en el mateix retaule major de la seu de Vic). En la majoria de retaules pintats no es pot parlar estrictament de tabernacle, malgrat que a partir de finals del segle XIV ja trobem la representació del grup del Baró de Dolors a la part central del bancal: són els retaules realitzats per Pere Serra a Abella de la Conca, Sant Cugat del Vallès i Sogorb (GUDIOL & ALCOLEA, 1986, figs. 270, 275 i 284). Així i tot, la seva funció és merament iconogràfica, perquè no sobresurt del cos del retaule i, per tant, no pot servir com a reconditori eucarístic. Si la imatge titular del retaule és de caràcter escultòric, es dona peu a la inclusió d'un tabernacle poligonal, com al retaule major de Santes Creus (GUDIOL & ALCOLEA, 1986, fig. 360). En les obres d'escultura, en canvi, és



◆ Figura 3

Tabernacle. Sant Miquel de Campmajor.

quelcom més corrent la presència d'aquest, i els exemples que en podem oferir, sotmesos a diverses variacions, són relativament nombrosos ja des del darrer terç del segle XIV, comptant amb alguns retaules pertanyents a l'anomenada escola de Lleida (ESPAÑOL, 1995), així com el que l'escultor Jordi de Déu realitzà per a Santa Coloma de Queralt (DURAN i SANPERE, 1932, fig. 36). D'entre els primers, citarem el retaule de la Verge i Sant Pere Màrtir d'Alòs de Balaguer, on es representen els protagonistes habituals del tabernacle, Crist entre la Verge i Sant Joan, però sense sobresortir de la resta del bancal (DURAN i SANPERE, 1932, fig. 51). En el de Sant Llorenç de Lleida, en canvi, el tabernacle pròpiament dit sí sobresurt, per bé que la seva decoració és estrictament arquitectònica; així i tot, al damunt s'ha figurat el grup del Baró de Dolors com a peanya de la gran imatge titular (*Ibidem*, fig. 66). En el retaule major de Castelló de Farfanya la disposició s'ha invertit, amb la part arquitectònica a sobre (*Ibidem*, fig. 104). Finalment, cal citar dos fragments conservats en el Museu Diocesà de Lleida, el primer amb el grup del Baró en un mateix pla, i el segon amb format hexagonal (*Pulchra*, 1993, ns. 294 i 295). En definitiva, hem d'entendre que l'aparició del tabernacle en aquest segle esdevé un pas que propicia la integració activa del retaule dins del ritus eucarístic (SKUBISZEWSKI, 1989, p. 15).

L'estat de conservació de la peça de Campmajor és prou bo en el sector ocupat per les imatges, però la decoració arquitectònica superior està una mica malmesa en algunes parts. Només tres de les cares han estat esculpides: al centre hi ha el Baró de Dolors, amb els braços creuats sobre el ventre i el cap lleument inclinat cap a un costat. A la seva dreta, la Verge creua les mans sobre el pit, orientant-se cap al seu fill. A l'esquerra, Sant Joan uneix les mans en actitud de pregària, també orientat cap al centre de la composició. Les tres cares són separades per unes gruixudes pilastres rematades per un pinacle. L'arc que corona les figures, molt apuntat, compta amb la usual decoració vegetal en el seu contorn exterior, coronat per un floró. Al nivell superior, la superfície ha estat decorada amb arquerries cegues, que queden parcialment ocultes pel floró. A l'intradós de l'arc s'han perfilat unes traeries molt senzilles.

A grans trets, es pot afirmar que existeix una inequívoca proximitat amb l'estil de Pere Oller, tot i que trobarem alguns elements que podrien matisar aquesta apreciació. Si ens fixem en les característiques tècniques de l'obra, hi localitzarem els estilemes més habituals d'Oller. El particular buidat dels plecs dels braços (VALERO, 1999 b, p. 106), encara que poc visible en les fotografies, hi és present, així com l'elegant modulació de la resta de plecs dels vestits. Els nassos prims i allargats, especialment en la Verge, i els cabells de sant Joan, a mode de perruca ondulada com la dels àngels del relleu de la Misericòrdia del Museu d'Art de Girona (DURAN i SANPERE, 1934, p. 28; OLIVA, 1973, n. 17), semblen dur la firma del taller d'Oller. Precisament aquesta manera de fer els cabells la sol reservar Oller als àngels que



◆ Figura 4

Tabernacle. Sant Miquel de Campmajor.

ocupen un lloc secundari, com els del relleu que acabo d'esmentar. Pel que fa als components arquitectònics, les pilastres, amb tots els elements decoratius que les conformen, són pràcticament idèntiques a les que separen els plorants del sepulcre d'Anglesola. Per les característiques de les imatges i la seva relació amb els plorants de l'esmentada tomba (la profunditat del relleu, la relació amb el fons), cal considerar d'entrada la possibilitat que el tabernacle en sigui més o menys coetani, i per tant, una obra de joventut de Pere Oller.

Des d'una perspectiva iconogràfica, comptem amb un referent important en la llosa de Pere de Planella i en el tabernacle del retaule major de Vic. La confrontació d'aquestes obres amb la de Campmajor revela algunes diferències, la més significativa de les quals és l'absència de l'àngel que sosté Crist en la darrera obra. En tractar-se d'una composició nova a Catalunya, procedent probablement del nord de França, com més endavant es veurà, podria esdevenir un indici de la joventut del seu autor, encara en una etapa d'alta receptivitat a les novetats foranes. El gest de recolliment de la Verge és diferent al que trobem en el sepulcre de Banyoles, però l'actitud de sant Joan és anàloga. El referent més clar, però, l'hauem de cercar en el tabernacle del retaule de Vic, on comprovem com els acompanyants de Crist adopten una posició molt semblant, especialment sant Joan, on es fa clarament palesa l'adopció d'un mateix model.

Pel que fa a la figura de Crist, la comparació no resulta prou explicativa, en haver-se utilitzat una posició tipificada en la plàstica de l'època. Però sí es poden ressenyar les consonàncies en el seu tractament anatòmic, amb les costelles notablement marcades que generen una suau depressió en forma de llengua a la zona del melic, i també amb les articulacions que uneixen el coll amb el pit marcades en forma de V; cal insistir en el fet que, dels nombrosos exemples que coneixem, només en Oller trobarem aquesta particular resolució anatòmica de la imatge de Crist. La fotografia que mostra el perfil de Crist de Campmajor evidencia certa preocupació per la representació corporal que, sense sortir dels paràmetres assumits pels seus coetanis, demostra un alt grau de competència tècnica, compatible amb la hipòtesi d'un jove Pere Oller. També són molt semblants els cabells que cauen per sobre del pit; per a la resta de trets facials no podem utilitzar com a referent el mutilat relleu de Banyoles, però per contra es constaten estretes relacions amb el del retaule de Vic pel que fa al rostre i i al nas allargat, com també en la forma dels ulls. Les mans del Crist de Campmajor són delicades, amb els ossos i articulacions pronunciats amb realisme, un tret que tampoc es pot constatar a Banyoles, en aquest cas a causa del desgast de l'alabastre, però sí a Vic. Una altra concomitància la trobem en el sudari, que també cau suaument a la part davantera del sepulcre.

Tal com ja he avançat abans, el relleu de Campmajor admet dues possibles lectures: o bé es tracta d'una obra de joventut del mateix Oller, o bé del producte

d'un col laborador. En aquest darrer cas, ateses les observacions realitzades, ens trobaríem davant d'un escultor que treballa seguint amb gran fidelitat el llenguatge particular del mestre, però hi ha dues qüestions que semblen apuntar cap a la primera possibilitat: en primer lloc, la presumible subordinació d'un hipotètic escultor secundari de taller (que es mostra tan proper a Oller) als models del mestre hauria suposat aleshores la incorporació de l'àngel que sosté Crist, que com veurem serà utilitzat extensament per Oller i el seu entorn més immediat: a més dels referents ja citats de Banyoles i Vic, més endavant es farà una breu referència a tres altres peces –una a Carcassona i dues més procedents de Besalú– on es presenta el Crist de Dolors amb l'àngel.

En segon lloc, es fa difícil pensar que un escultor de segona fila hagués pogut assumir l'encàrrec d'un retaule d'alabastre, un dels tipus d'obres més compromeses, i més tenint en compte que durant el segle XV són raríssims els casos coneguts de mestres que realitzen peces d'aquest gènere. Tot i que també es podria considerar que el tabernacle podria reflectir la participació d'un ajudant en un retaule contractat i majoritàriament esculpit per Pere Oller, hem de tenir en compte que la zona del bancal solia ser una de les millors treballades, i per tant on el mestre s'hi aplicava personalment amb major diligència, tal com s'esdevé, per exemple, en els casos dels retaules majors de les seus de Vic i Tarragona. Per contra, la idea que el relleu de Campmajor pot ser una obra primerenca de Pere Oller guanya versemblança si tenim en compte les àmplies afinitats que constatarem en relació amb el sepulcre de Berenguer d'Anglesola (1409-1410); l'absència de l'àngel es podria explicar a partir de la idea que el jove escultor encara es trobava en una fase, si no d'aprenentatge, d'absorció de novetats, altament receptiu a allò que podia venir de l'exterior: la incorporació de l'àngel, com veurem, esdevé precisament un signe de modernitat.

Pel format de la peça i la seva iconografia, és versemblant suposar que procedia d'un retaule. Ja hem vist com l'emplaçament del Crist de Dolors en el centre del bancal, normalment flanquejat per l'apostolat, era una pràctica habitual en l'escultura retaulística catalana del gòtic. Desconeixem dades que apuntin a l'existència d'un retaule a l'església de Sant Miquel de Campmajor i, encara que aquesta no sigui una opció descartable, sembla més factible suposar que arribà a partir del desmembrament d'algun retaule que hauria format part del mobiliari litúrgic d'una església més important, ja fos a Banyoles o a Girona mateix. De moment resta com a una peça aïllada, sense que se'n conegui, de moment, cap altra que se li pugui relacionar amb seguretat; potser l'obra més propera sigui el relleu de la Transfiguració del Museu Marés (OLIVA, 1973, n. 16; TERÉS, 1991).

La proposta d'una datació per al tabernacle depèn de l'autoria que se li proposi. Si acceptem que es tracta d'una obra de joventut de Pere Oller, hauria de situar-se

a l'entorn de 1410, fins i tot potser una mica abans. Si, en canvi, pensem que és producte d'una mà afí a l'estil d'Oller, és a dir, d'un col·laborador, es podria retardar la cronologia dins la segona dècada del XV. Tenint present que cap de les dues opcions és impossible, m'inclino més per la primera, ateses les similituds existents en la factura amb el sepulcre de Berenguer d'Anglesola i la destresa tècnica, malgrat l'aparent senzillesa, que revelen les figures.

Algunes consideracions sobre la iconografia del grup del Baró de Dolors en l'obra d'Oller

Com ja ha estat indicat, la principal diferència compositiva que separa els dos relleus estudiats és la incorporació, a Banyoles, de l'àngel que sosté Crist. Malgrat que pugui semblar un simple detall anecdòtic, té una importància considerable, ja que esdevé un indicatiu inequívoc de la penetració de les novetats internacionals franceses. A més, a partir d'ara, sempre que Oller representi el tema ho farà a la nova manera: al magnífic relleu central de la predella del retaule major de Vic (fig. 5) hi afegirem tres peces més, fins ara desconegudes, que presenten algun tipus de lligam amb l'escultor. Cal puntualitzar, però, que no essent aquest l'espai el més indicat per efectuar una anàlisi d'aquestes peces, que aquí només són citades, s'emplaça aquesta en el marc de la meua tesi doctoral, centrada en Pere Oller i dirigida per la doctora Francesca Español.

En primer lloc, dos relleus de guix apareguts a Besalú durant els anys setanta en el decurs d'unes obres efectuades en una casa particular, i que avui formen part de dues col·leccions privades (fig. 6). En segon lloc, un petit fragment d'alabastre que es conserva al Museu Lapidari del castell de Carcassona, i que fins ara s'havia catalogat com de procedència anglesa (fig. 7) (*Exposition d'art religieux audiois*, 1935; AUZAS; 1973, pp. 533-547). Un dels relleus de Besalú era originàriament integrat en un conjunt heterogeni més ampli, i, sense especificar-ne el material que el conformava, fou donat a conèixer per Freixas, per bé que no se'n publicà cap imatge (FREIXAS, 1976, pp. 157-159). L'altre relleu és extremadament parell al primer, però suficientment desigual com per descartar l'ús d'un mateix motlle. Els relleus de guix són d'una factura poc polida, indubtablement obres de taller. Tot i que això obre la porta a interessants consideracions sobre la producció secundària dels grans escultors i l'escultura en guix (ESPAÑOL, 1993), la menys coneguda perquè s'ha conservat pitjor i no era contractada mitjançant notari, ho deixarem per a un futur pròxim, quan es tractin aquestes escultures monogràficament. No hi ha dubte que aquestes peces són les més properes a la lauda de Banyoles, de la qual semblen seguir-ne el model. És molt possible, doncs, que haguessin tingut un caràcter funerari. El relleu de Carcassona, en canvi, malgrat conservar-se molt mutilat, podria haver format part del tabernacle d'un retaule.



● Figura 5

Baró de Dolors. Retaule major de la catedral de Vic.

Íntimament relacionada amb l'escena del Calvari des d'un punt de vista compositiu, en compartir els mateixos personatges en similar situació, el tema del Baró de Dolors gaudí d'un ampli desplegament durant l'època gòtica, especialment en l'àmbit funerari i en el que aquí ens ocupa, el centre de la part baixa dels retaules, és a dir, l'anomenat tabernacle (PANOFSKY, 1927; BERLINER, 1955; VETTER, 1963; DOBRZENIECKI, 1967; EISLER, 1969; DOBRZENIECKI, 1971; SCHILLER, 1972, pp. 197-229; BELTING, 1986). En ser aquest el receptacle del cos de Crist, es fa evident la relació temàtica amb el motiu de la *Imago pietatis*, el qual, en el doble vessant d'imatge divina i home sofrent, no s'ha de veure com a una figura narrativa, sinó estrictament devocional. No resta ben clar l'origen de la presència angèlica; s'hi ha volgut veure una possible exaltació del Redemptor (SCHILLER, 1972, p. 216), tot i que no és descartable que es limiti simplement a la funció de sostenir el cos inert de Crist, tal com serà representat explícitament en algunes ocasions (*Europäische Kunst*, 1962, fig. 38; SCHILLER, 1972, p. 218).

L'àmplia extensió del tema del Baró de Dolors, amb les seves diverses variants, fa que per a Oller no fos una escena estranya, tot i que hi introduirà una novetat extremadament significativa en relació a la tradicional solució que aleshores imperava dins la plàstica catalana, amb la incorporació de l'àngel que sosté Crist. Efectivament, aquesta composició té un clar origen parisenc, i sembla, pels testimonis que avui coneixem, que es podria haver estès a altres zones per mitjà de la circulació de peces d'orfebreria o de llibres miniats. A la primera disciplina pertanyen les més excel·lents mostres que es conserven. En totes elles se segueix fidelment el mateix model, amb l'àngel al darrere, que inclina el cap en direcció inversa al de Crist: sens dubte, l'exemplar més significatiu és el reliquiari que es conserva al Rijksmuseum d'Amsterdam, on a més existeix una coincidència compositiva amb el de Vic en les imatges de les portes laterals (en esmalt), amb un àngel portador dels instruments de la Passió damunt de la Verge i un altre a sobre de sant Joan; aquesta obra es data cap a 1400 (*Europäische Kunst*, 1962, pp. 397-398). En una línia similar, però de menor qualitat, es troben l'anomenat *Pace di Siena* (catedral d'Arezzo), datable cap a 1410, i el reliquiari del papa Sixte V (catedral de Montalto), d'entre 1410 i 1420, ambdues obres procedents dels tallers parisencs (MÜLLER-STEINGRÄBER, 1954; KOVACS, 1975; EIKELMANN, 1995).

Totes aquestes mostres ens remetent als primers anys del segle XV, però els primers testimonis coneguts d'aquesta composició, que pertanyen al terreny de la pintura i la miniatura, on podria trobar-se l'origen primigeni, pertanyen a l'anterior centúria. De fet, la referència més antiga és indirecta, ja que no s'ha conservat l'obra: es tracta d'una interessant notícia, datada el 1383, segons la qual el duc de Borgonya comprà al pintor Jean d'Orleans una taula que representava «*Nostre-Seigneur dedans le sépulcre et l'ange qui le soutient*» (MÂLE, 1995, pp. 101-102, n. 4, citant Dehaines). La miniatura francesa presenta dues variants principals, que gaudeixen, ambdues,

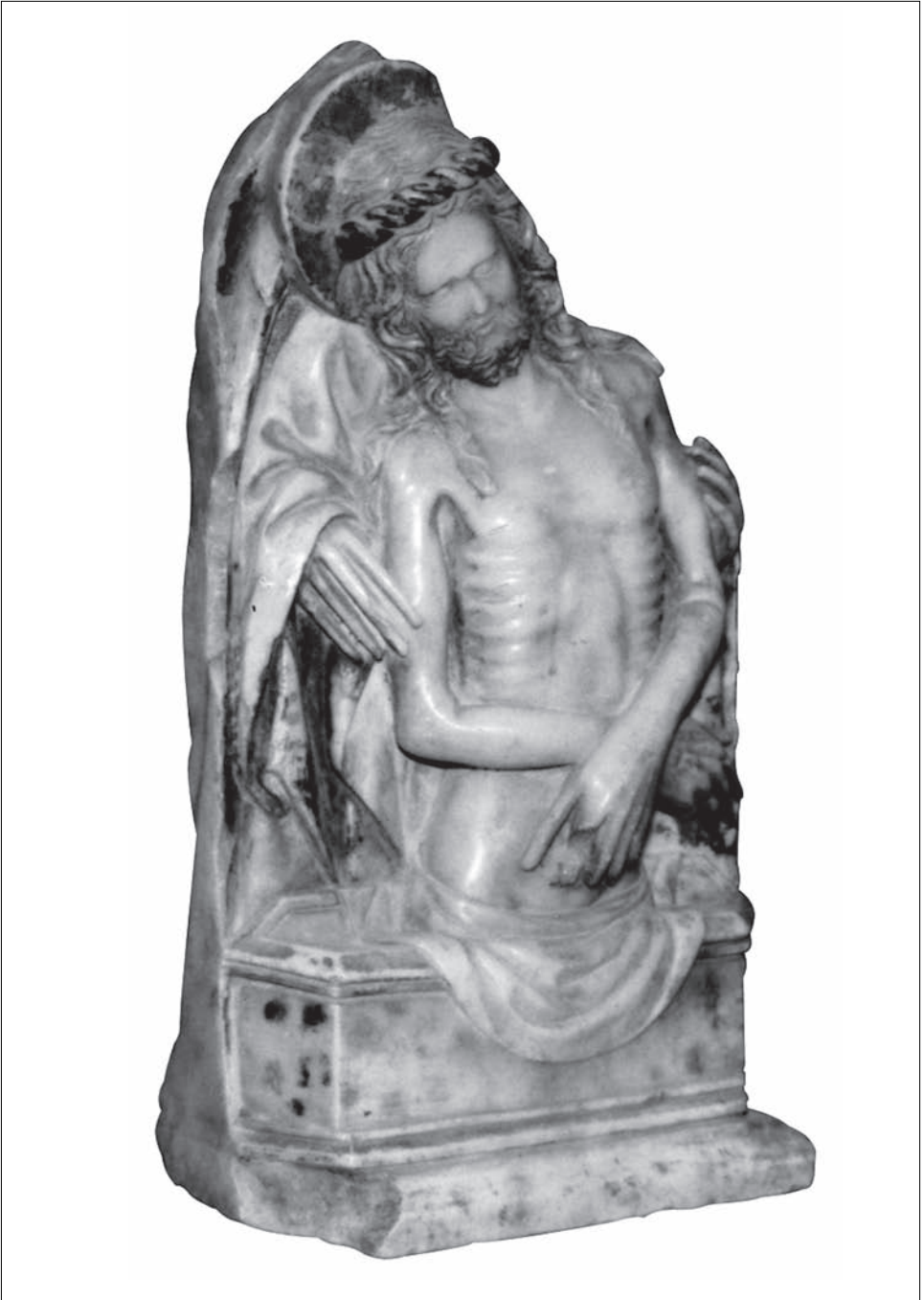
d'una bona acceptació: en ocasions, en comptes d'un àngel (MEISS, 1967, fig. 622; MEISS, 1968, fig. 175; MEISS, 1974, fig. 882) són dos, els que sostenen Crist, disposats simètricament (MEISS, 1967, fig. 15; MEISS, 1968, fig. 317 i 464). Ja sortint-se d'aquest àmbit iconogràfic, però compartint un resultat compositiu parell, algunes Trinitats pintades substitueixen l'àngel per la figura de Déu-Pare que sosté el fill (MEISS, 1967, fig. 832; EÖRSI, 1984, n. 24).

L'èxit de la fórmula de l'àngel es demostra a partir de la seva posterior aplicació en la pintura i l'escultura: una mostra n'és l'anteriorment citat relleu petri del museu Jacques Coeur, a Bourges, datable al primer terç del segle XV.

Aquests testimonis presentats tendeixen a apuntar amb claredat l'origen parisenc d'aquesta composició, que comença a fer-se present en la plàstica catalana, deixant de banda el cas de Pere Oller, cap a la tercera dècada del segle XV. Els testimonis pictòrics són molt escassos: els trobarem en l'obra de Joan Mates i el seu entorn, però sempre en obres tardanes: mentre que en les peces més antigues, com el retaule d'Stampace, els de Santa Llúcia i de Sant Miquel de Penafel, Crist és representat sense l'àngel, Mates usa la nova fórmula en una taula que pertany a la col·lecció Lleó (1420-1430/35), i en una predel·la que pertany a la col·lecció Latecoère, datada cap a 1415-1425, el pintor adopta la variant dels dos àngels (ALCOY & MIRET, 1998). També apareix en un retaule dedicat a Sant Andreu procedent de Perpinyà, d'autor desconegut, avui al Metropolitan (GUDIOL & ALCOLEA, 1986, fig. 620); sense abandonar el Rosselló, citarem una predel·la de l'església del Voló (GUDIOL & ALCOLEA, 1986, fig. 629). Bernat Martorell utilitza indistintament les dues solucions (amb àngel i sense) en les seves obres (GUDIOL & ALCOLEA, 1986, fig. 639 i 656; RUIZ, 2002). També es pot fer esment d'una taula conservada al Museu Diocesà i Comarcal de Solsona, datable al segon quart del segle XV (*Museu Diocesà i Comarcal de Solsona*, 1990, pp. 184-185). Pel que fa a l'escultura, només podem citar els relleus de Pere Joan a la seu de Tarragona i el del retaule de Castelló d'Empúries, ambdós posteriors als que elaborà Oller (DURAN i SANPERE, 1934; MANOTE (s.d.); PUJOL, 1989; ESPAÑOL, 2001 b).

Tenint en compte que totes les mostres catalanes semblen posteriors al relleu de Banyoles, on Oller aplica aquest tema per primera vegada, si més no en la seva obra conservada, la qüestió que aleshores se'ns planteja és el mode com hauria arribat a l'escultor gironí.

Podria existir una resposta a aquest problema, que potser ens proporcionaria una peça d'orfebreria procedent precisament de París. Al Museu Nacional d'Art de Catalunya es conservà, fins dates ben recents (actualment és en parador desconegut), un portapau que Pere d'Urgell donà al monestir de Sixena (AINAUD i ESCUDERO, 1994). Les característiques de l'objecte, que es conforma fonamentalment en



◆ Figura 6

Baró de Dolors. Proccdent de Besalú, actualment a Ullà (col·lecció privada).



◆ Figura 7

Baró de Dolors. Museu Lapidari de la Ciutat de Carcassona.

el grup del Crist i l'àngel, són molt pròximes als exemplars parisencs que coneixem, especialment als de major qualitat. Per una altra banda, la datació de la peça és establerta per Ainaud a partir del testament de Pere d'Urgell, escrit l'any mateix de la seva mort, el 1408; en aquest document no hi ha constància sobre cap disposició relativa a una donació d'aquestes característiques al monestir, i per tant caldria suposar que s'hauria efectuat amb anterioritat. Ateses les especials propietats de la peça com a element sumptuós, i pel seu prestigi inherent, fóra possible que hagués servit per vehicular la novetat compositiva procedent de París, que adoptarien certs artífexs catalans. Si més no, aquest paper podria haver estat perfectament exercit per una altra peça, avui perduda, de similars característiques.

La integració d'aquesta nova solució reflecteix la cara més «moderna» de Pere Oller, que demostra l'elevat nivell de receptivitat que podia assolir respecte a les noves propostes del gòtic internacional procedents del nord de França, en aquest cas concretament en l'àmbit compositiu.

BIBLIOGRAFIA

- (1935); *Exposition d'art religieux audois*, Carcassona.
- (1962); *Europäische Kunst um 1400*, Viena.
- (1990); *Museu Diocesà i Comarcal de Solsona. Catàleg d'Art Romànic i Gòtic*, Barcelona.
- (1993); *Pulehra. Catàleg del Museu Diocesà de Lleida*, Lleida.
- AINAUD i ESCUDERO, J.F. (1994); «Dos portapaus de cap al 1400: el de Pere d'Urgell i el de Violant de Bar», *Bulletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 2, pp. 127-144.
- ALCOY, R. & MIRET, M.M. (1998); *Joan Mates, pintor del gòtic internacional*.
- ALSUS, A. (1872); *Ensaig històric sobre la vila de Banyoles*, Barcelona.
- AUZAS, P. M. (1973); «Salles de sculptures du Château de comtal de Carcassonne», *Congrès Archéologique de France. 131ème session, Pays de l'Aude*, pp. 533-547.
- BELTING, H. (1986); *L'arte e il suo pubblico. Funzione e forme delle antiche immagini della Passione*, Bolonya.
- BERLINER, R. (1955); «Arma Christi», *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 6, pp. 35-157.
- BRACONS, J. (1983); *Catàleg de l'escultura gòtica del Museu Episcopal de Vic*, Vic.
- CARRERAS CANDI, F. (1913-1914); «Les obres de la catedral de Barcelona», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras*, VII, pp. 22-30, 128-136, 302-317 i 510-515.
- CONSTANS, L. (1952); *Los Claustros del Monasterio de Bañolas*, Banyoles.
- CONSTANS, L. (1991); *Diplomatari de Banyoles*, vol. IV, Centre d'Estudis Comarcals de Banyoles, Banyoles.
- COROMINAS, J. & MARQUÈS, J. (1970); *Catálogo monumental de la provincia de Gerona. La comarca de Bañolas*, vol. II, Girona.
- COROMINAS, J. & MARQUÈS, J. (1972); *Catálogo monumental de la provincia de Gerona. La comarca de Bañolas*, vol. III, Girona.
- DOBZENIECKI, T. (1967); «'Debilitatio Christi'. A Contribution to the Iconography of Christ in Distress», *Bulletin du Musée National de Varsovie*, VIII, pp. 93-111.
- DOBZENIECKI, T. (1971); «Imago Pietatis. Its Meaning and Function», *Bulletin du Musée National de Varsovie*, XII, pp. 5-27.
- DUBREUIL, M.H. (1987); *Valencia y el Gótico Internacional*, 2 vols., València.
- DURAN i SANPERE, A. (1932); *Els retaules de pedra*, vol. I, Barcelona.
- DURAN i SANPERE, A. (1934); *Els retaules de pedra*, vol. II, Barcelona.
- DURAN i SANPERE, A. & AINAUD DE LASARTE, J. (1956); *Escultura gòtica, Ars Hispaniae*, VIII, Madrid.
- EHRESMANN, D.L. (1968); «The Frankfurt Three Kings Portal, Madern Gerthener, and the International Gothic Style on the Middle Rhine», *The Art Bulletin*, 50, 4, pp. 301-308.
- EIKELMANN, R. (1995); «Goldemail um 1400», *Das Goldene Rössl. Ein Meisterwerk der Pariser Hofkunst um 1400*, Ausstellung des Bayerischen Nationalmuseums München, 3, München, pp. 106-130.
- EISLER, C. (1969); «The Golden Christ of Cortona and the Man of Sorrows in Italy: Part One», *The Art Bulletin*, LI, 2, pp. 107-118.
- EÖRSI, A. (1984); *La pintura gòtica internacional*, Budapest.

- ESPAÑOL, F. (1993); «L'escultura en guix a Catalunya en època gòtica», *I Congrés d'Història de l'Església Catalana des dels orígens fins ara*, Solsona.
- ESPAÑOL, F. (1995); *El escultor Bartomeu de Robio y Lleida. Eco de la plástica toscana en Cataluña*, Lleida.
- ESPAÑOL, F. (2001 a); «Silla y custodia. Ostensorio turriforme», *Maravillas de la España medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, Junta de Castilla y León, León, pp. 289-293.
- ESPAÑOL, F. (2001 b); «La escultura tardogòtica en la Corona de Aragón», *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la escultura de su época*, Burgos, pp. 287-334.
- FORT, J. (1998); *La Vall de Campmajor*, Girona.
- FOUCART-BORVILLE, J. (1987); «Essai sur les suspenses eucharistiques comme mode d'adoration privilégié du Saint Sacrement», *Bulletin Monumental*, 145-III, pp. 267-289.
- FOUCART-BORVILLE, J. (1990); «Les tabernacles eucharistiques dans la France du Moyen-Âge», *Bulletin Monumental*, 148-IV, pp. 349-381.
- FREIXAS, P. (1976); «Notícia d'un relleu gòtic besalunenc», *III Assemblea d'Estudis sobre el Comtat de Besalú*, Olot, pp. 157-159.
- FREIXAS, P. (1983); *L'art gòtic a Girona: segles XIII-XV*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona.
- GAUTHIER, M.-M. (1978); «Du tabernacle au retable. Une innovation limousine vers 1230», *Revue de l'Art*, 40-41, pp. 23-42.
- GUDIOL, J. & ALCOLEA, S. (1986); *Pintura gòtica catalana*, Barcelona.
- JACOB, H. (1954); *Idealism and Realism. A Study of Sepulchral Symbolism*, Leiden.
- JANKE, R. S. (1977); *Ĵehan Lome y la escultura gòtica posterior en Navarra*, Pamplona.
- KOVACS, E. (1975); «L'Orfèverrie parisienne et ses sources», *Revue de l'Art*, 28, pp. 25-33.
- MADURELL, J.M. (1950); «El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras. II. apèndice documental», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, VIII, pp. 9-387.
- MÀLE, E. (1995); *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, París.
- MANOTE, M. R. (s.d.); «El retaule major de la catedral de Tarragona, obra de l'escultor Pere Joan», *Clau. Revista de Cultura*, 403, Diputació de Tarragona.
- MARQUÈS, J. (1977); «El Obispo Berenguer de Anglesola», *Revista de Girona*, 80, pp. 239-245.
- MEISS, M. (1967); *French painting in the time of Jean de Berry. The late XIV century and the patronage of the Duke*, Londres.
- MEISS, M. (1968); *French painting in the time of Jean de Berry. The Boucicaut Master*, Londres.
- MEISS, M. (1974); *French painting in the time of Jean de Berry. The Limbourgs and their contemporaries*, Nova York.
- MONSALVATJE, F. (1909); *Nomenclator històric de las iglesias parroquiales y rurales, santuarios y capillas de la provincia de Gerona*, vol. II, Olot.
- MÜLLER, T. & STEINGRÄBER, E. (1954); «Die französische Goldmailplastik um 1400», *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, 5, pp. 29-79.
- OLIVA, M. (1973); *Catàleg de l'Exposició d'Escultura Gòtica Gironina*, Girona.
- PANOFKY, E. (1927); «Imago Pietatis. Ein Betrag zur Typengeschichte des Schmerzensmannes und der Maria Mediatrix», *Festschrift für Max Ĵ. Friedländer zum 60. Geburtstag*, Leipzig.
- PANOKSKY, E. (1964); *Tombs Sculpture. Its changing aspects from Ancient Egypt to Bernini*, Londres.

- PUJOL, M. (1989); «El retaule d'alabastre de Santa Maria de Castelló d'Empúries», *Annals de l'Institut d'Estudis Empordanesos*, XXII, pp. 67-96.
- RUIZ, F. (2002); *Bernat Martorell, el Mestre de Sant Jordi*, Barcelona.
- SCHILLER, G. (1972); *Iconography of Christian Art. 2. The Passion of Jesus Christ*, Londres.
- STIJES, X. (1994); *L'art funerari medieval a la conca alta del Llobregat*, Manresa.
- SKUBISZEWSKI, P. (1989); «Le retable à la fin du Moyen Âge», *Le retable d'Issenheim et la sculpture du nord des Alpes à la fin du Moyen Âge*, Colmar.
- TERÉS, M.R. (1988); «Pere de Santjoan i el mestre de la cadira episcopal de Barcelona: Hipòtesi sobre una identitat», *Quaderns d'Estudis Medievals*, IV, pp. 23-51.
- TERÉS, M.R. (1991); «Relleu de la transfiguració», *Catàleg d'escultura i pintura medievals*, (ESPAÑOL, F. & YARZA, J., dir.), Museu Marés, Barcelona, pp. 368-369.
- VALERO, J. (1998-1999); «El contracte del sepulcre del cardenal Berenguer d'Anglesola», *Locus Amoenus*, 4, pp. 77-80.
- VALERO, J. (1999 a); «L'activitat del taller de Pere Oller durant el seu període de maduresa artística», *L'artista-artesà medieval a la Corona d'Aragó*, Lleida.
- VALERO, J. (1999 b); «L'escultura del segle XV a Santa Anna. Relacions amb els mestres del claustre de la catedral», *Lambard*, XI, pp. 87-109.
- VETTER, E.M. (1963); «Iconografía del Varón de Dolores. Su significado y origen», *Archivo Español de Arte*, 36, pp. 197-231.