

Una obra documentada d'Aloi de Montbrai: la marededéu dels Prats de Rei Noves vies per a l'estudi de l'escultor francès

Marta Crispí
Universitat Internacional de Catalunya
Immaculada, 22. 08017 Barcelona
mcrisni@cir.unica.edu

ers at core.ac.uk

provi

RESUM

L'any 1340 els síndics i jurats de *Patrorum* van encarregar al mestre Aloi la confecció d'una marededéu d'alabastre. Probablement, aquesta escultura és la Verge que es venera a l'església parroquial dels Prats de Rei (Anoia). L'estil i la iconografia de la marededéu presenten clares analogies amb la imatgeria mariana francesa, fet que porta a apuntar que Aloi de Montbrai és l'introduïdor d'un model marià francès en l'estatuària tres-centista catalana.

Paraules clau

Escultura gòtica, iconografia mariana, Aloi de Montbrai, art gòtic català

ABSTRACT

A documented work on Aloi of Montbrai: the Virgin Mary of Prats de Rei. New ways to study the French sculptor

In 1340 the *síndics* and officials of *Patrorum* charged master Aloi with the task of producing a Virgin Mary stone. Probably, this sculpture is the Virgin which is venerated in the parish church of Prats de Rei (Anoia). The style and iconography of the Virgin Mary show clear similarities with the marian French production of images. This fact indicates that Aloi of Montbrai is the figure who introduced a new marian French model in fourteenth Catalan sculpture.

Key words

Gothic sculpture, iconography of the Virgin Mary, Aloi de Montbrai, Catalan gothic art.

Aquest estudi recull diverses aportacions formulades a la tesi doctoral presentada a la Universitat Autònoma de Barcelona el 12 de gener del 2001 amb el títol: *Iconografia de la Mare de Déu a Catalunya al segle XIV (imatgeria)*. Les línies bàsiques del que tot seguit desenvoluparé han estat objecte de llargues converses amb la Dra. Francesca Español; els seus consells han orientat la investigació i han proporcionat referents cabdals per a les propostes que efectuaré. A ella, el més sincer agraïment.

1. J. M. MADURELL: «El pintor Lluís Borrassà: su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras». *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, VII, 1949, núm. 658, p. 213-214. Vegeu el contracte a l'apèndix.

2. De fet, alguns historiadors han especulat sobre la diversitat de viles a les quals, dins el territori de l'antiga Corona d'Aragó, podia al·ludir el contracte: Prats de Molló, Prats de Lluçanès, Prats de Sornià, els Prats de Rei, Prades, etc.

3. R. Costa i J. Segur corroboren que l'any 1371, Arnalt de Morària, un ciutadà de València procedent dels Prats de Rei, instaurà un benefici en honor dels apòstols sant Pere i sant Pau a l'església parroquial de la vila, dedicada a Santa Maria (*Història de les comarques de Catalunya. Anoia*, Manresa, 1991, vol. II, p. 355).

4. La família Boixadors —documentada des de 1123— era probablement originària de Sant Pere Sallavinera, on posseïa un castell (*Els castells catalans*, Barcelona, 1976, vol. V, p. 397-408).

5. L'antiga parroquial estigué dedicada, com he apuntat, a Santa

J. M. Madurell i Marimon publicà, l'any 1949, un rellevant document en el qual donava a conèixer un dels encàrrecs formulats a Aloi de Montbrai: una marededéu contractada pels síndics de Patrorum¹. Es tractava d'una escultura primerenca —1340— dins el catàleg de la producció de l'escultor francès (documentat entre 1337 i 1368). Fins al dia d'avui, només se'n coneixia la referència instrumental, sense que el topònim llatí utilitzat, *Patrorum*, en permetés més precisions². Possiblement, aquesta ambigüitat en la terminologia explica la certa desídia que ha existit entre els estudiosos catalans a l'hora de cercar la imatge.

Ara bé, una lectura atenta del document ofereix pistes suficients per acotar geogràficament la investigació: entre els contractants de l'obra figura el vicari de la vila, Guillelmo Cerveroni, ciutat localitzada a una relativa proximitat dels Prats de Rei (Anoia), de la sotsvegueria de la qual, Prats n'era la capital. Aquesta referència tindria poc valor si no anés acompanyada de dues noves que apunten cap a la vila reial: els dos testimonis de l'encàrrec, Raymundetus de Boxedera i Bernardus de Morària, s'han de relacionar amb els Prats de Rei³ o bé amb la població limítrofa, Sant Pere Sallavinera⁴.

Sabem, d'altra banda, que els Prats de Rei es distingí com a enclavament destacat durant els darrers segles de la baixa edat mitjana. En el cens de 1370 hi consten 104 focs, a més d'ostentar, com he dit, la sotsvegueria de Cervera des de principis del segle XIII i també el deganat de la Segarra i les Selves, de la qual depenien cinquanta-una parròquies. Aquesta puixança explica els nombrosos beneficis instaurats a la seva església parroquial, Santa Maria, com també el fet que gaudís d'escoles de cant, gramàtica i altres ciències⁵. Les refe-

rències onomàstiques del document publicat per J. M. Madurell, així com l'auge que assolí la vila en els darrers moments de la baixa edat mitjana, ajuden a aclarir la comanda que formularen els seus síndics i jurats a un dels escultors d'origen forà que començava a despuntar, en el segon terç del tres-cents, dins el panorama artístic català.

Un cop arribats en aquest punt, és el moment de presentar la marededéu que es venera a la parroquial dels Prats de Rei, la factura de la qual correspon, sense cap mena de dubte, al segle XIV, tot i que la policromia llampant que se li ha afegit altera el seu aspecte original (figura 1)⁶. Les característiques que la defineixen —material, alçada, manca de corona, etc.— s'adiuen perfectament amb les condicions estipulades amb el mestre Aloi pels síndics de la vila⁷.

Es tracta de la imatge que presideix la primera capella meridional de l'església, la més propera al presbiteri. Fins al moment actual, havia passat inadvertida als ulls dels estudiosos, tal vegada a causa de l'aspecte naïf que ofereix per l'actual policromia. Confeccionada en alabastre, és, com la major part de les escultures marianes del tres-cents, una Verge dempeus. Maria agafa el seu Fill amb el braç esquerre, mentre amb la mà contrària executa un simbòlic gest, acarona el peu de l'Infant. Vesteix tres peces de roba: un vel curt que emmarca el cabell arissat i la cara rodona, de faccions menudes però ressaltades (un front ample, ulls petits i sortits i una boca estreta). Sota la toca, el mantell embolcalla les espatlles de Maria alhora que es creua horitzontalment més avall de la cintura, subjectat per la pressió que sobre ell realitza el braç dret. La túnica despunta sota el mantell, amb un escot ample, amb la qual cosa s'adequa a la moda femenina que caracterit-

za les dècades centrals i finals del segle XIV⁸. Aquesta roba reapareix sota els genolls i cau verticalment fins a terra. En destaca la lleugera flexió de la cama dreta de la Verge. L'Infant respon a un tipus peculiar, aixecat a una notable altura respecte de la mare, presenta una cara ovalada amb unes galtes amples i sortides. Llueix, com és habitual, una túnica que li cobreix la totalitat del cos.

Aloi de Montbrai. Reflexions al voltant de la personalitat d'un prolífic escultor forà

Tot sembla indicar que ens trobem davant l'escultura encarregada al mestre Aloi el 1340⁹. Com hem dit, Aloi de Montbrai consta documentat a Catalunya entre 1337 i 1368. En la primera data, devia ser ja un artista consagrat, atès que és objecte d'una comanda reial: la confecció del sepulcre de Teresa d'Entença, mare de Pere III. El seu origen forà —Montbrai (Normandia)— i tal vegada la qualitat artística que ja devia quedar palesa l'any 1337 en obres avui perdudes, així com també l'habilitat que demostrà tenir per controlar i donar sortida a l'extracció d'alabastre de Beuda, influïren perquè assolís prestigi i preminència entre els aleshores tallers escultòrics actius a Catalunya.

Aquestes tres facetes expliquen l'èxit de la seva dilatada carrera artística. El mestre Aloi rep encàrrecs reials que permeten assegurar que gaudí del favor de Pere III durant gairebé tres decennis. Ho demostra el fet que el Cerimoniós li comanda una obra sense parió a la Corona d'Aragó: la confecció de dinou escultures dels comtes i dels comtes reis catalanoaragonesos per decorar un dels espais més representatius del poder reial al regne: el Saló del Tinell al Palau Major de Barcelona. Encara cal afegir a aquest encàrrec un altre monumental i ambiciós projecte que es dirigeix en la mateixa línia de l'anterior i que reflecteix els gustos sofisticats de Pere III: el panteó reial de Poblet que, de nou, havia de convertir-se en una obra il·lustradora de la puixança de la nissaga monàrquica catalana¹⁰. Ara bé, els encàrrecs formulats al mestre Aloi no es limiten al cercle reial, també la noblesa i l'Església li sol·liciten obres prou rellevants i significatives, com ara tombes, grups escultòrics, retaules, etc.¹¹. Com ja apuntà Pere Freixas i posteriorment ha demostrat Francesca Español, el domini i fins al «monopoli» que devia exercir sobre l'extracció d'alabastre de Beuda esdevindrien factors cabdals per explicar aquest seguit de comandes¹².

Dissortadament, l'extensa documentació que al·ludeix al mestre Aloi i la confrontació de les



Figura 1. Marededéu. Església parroquial dels Prats de Rei. Clixé: Marta Crispí.

Maria. Malauradament, no queden restes del temple romànic, que, com alguns han especulat, podia localitzar-se sota els fonaments de l'actual església, construïda entre 1685 i 1713. L'atenció espiritual de la parroquial fou encomanada als freres del Sant Sepulcre, dependents del convent de Santa Anna de Barcelona des de 1126, els quals, tanmateix, tenien l'obligació d'habitar a la vila i reconèixer la jurisdicció del bisbe de Vic. Sobre la història dels Prats de Rei, podeu consultar: A. VILA: *Notes històriques de la Vila dels Prats del Rey y sa patrona la Mare de Déu del Portal*, Manresa, 1913, juntament amb les extenses referències que aporta l'obra citada de R. Costa i J. Segur (nota 4), així com els comentaris que se li

centímetres. Presenta un bon estat de conservació llevat d'una esclatxa de perfil irregular que s'observa a la part central. El Nen té el cap enganxat i les dues mans han estat restaurades. La policromia és també fruit d'una restauració.

8. Sobre la moda en la indumentària mariana, vegeu C. BERNIS: «La moda y las imágenes góticas de la Virgen. Claves para su fechación», *Archivo español de Arte*, XLIII, 1970, p. 193-218.

9. Sobre la personalitat d'Aloi de Montbrai, podeu consultar: A. DURAN i SANPERE: *Els retaules de pedra*, dins *Monumenta Catalanae*, Barcelona, 1932, vol. 1, p. 51-55; J. AINAUD de LASARTE i A. DURAN i SANPERE: *Escultura gòtica*, dins *Ars Hispaniae*, Madrid, 1956, vol. VIII, p. 207-208; J. M. MARQUÈS: «El sepulcre de Sant Daniel de mestre Aloy», *Revista de Girona*, 96, 1981, p. 195-201; P. FREIXAS: «L'obra de Mestre Aloi a Girona», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XXVI, 1982-1983, p. 77-85, i del mateix: *L'art gòtic a Girona. Segles XIII-XV*, Girona, 1983, p. 114-117; N. de DALMASES i A. JOSÉ i PITARCH: *L'art gòtic. Segles XIV-XV*, dins *Història de l'Art Català*, Barcelona, 1984, vol. III, p. 134-138, i R. TERÉS: *Escultura antiga i medieval*, dins *Ars Catalanae*, Barcelona, 1997, p. 250-256. Vegeu també alguns esments dins el treball d'A. FRANCO: «Influencia catalana nella scultura monumentale del Trecento in Sardegna», *Arte Cristiana*, LXXV, 1987, p. 225-246, i les darreres aportacions de P. FREIXAS: «Cabeza de Cristo», *Catalonia. Arte gòtico en los siglos XIV-XV*, Madrid, 1997, núm. cat. 4, p. 100-103. L'estudi més recent i que planteja noves vies per explorar la figura del mestre Aloi és: F. ESPAÑOL: *El gòtic català*, Manresa, 2002, p. 224-227. Aquesta historiadora està preparant un estudi sobre la personalitat de l'artífex francès.

10. No pot oblidar-se, en aquest sentit, que el primer escultor que treballa en el projecte monumental és Aloi de Montbrai juntament amb Pere de Guines, no és fins més tard que s'incorpora a l'obra Cascalls, amb el qual l'escultor francès ha encetat una companyia el 1347.

11. Cal recordar, en aquest sentit, la pròpia marededéu dels Prats de Rei el 1340, el sepulcre de Margarida de Llúria a València el 1344, la tomba de Sant Daniel per a Girona el 1345, el Sant Enterrament per a l'església de Sant Feliu de la mateixa localitat el 1350 i, un any més tard, la també polèmica cadira episcopal a la seu gironina, entre d'altres.

12. Vegeu, en aquest sentit, el comentari de Pere Freixas (1982-1983) i F. ESPAÑOL: «Joan de Tournai, un artista-empresari del primer gòtic català», *Girona a l'abast*, IV, V, VI, Girona, 1997, p. 175-187.

concedeixen dins la *Gran Geografia Comarcal de Catalunya*, vol. XIV (Alt Penedès, Baix Penedès, Garraf i Anoia), Barcelona, 1982, p. 441-446, i A. Benet, dins *Catalunya Romànica*, vol. XIX (El Penedès i l'Anoia), Barcelona, 1984-1998, p. 345.

6. Vull fer constar el meu explícit agraïment a Mn. Galtés, rector dels Prats de Rei, que m'obsequià amb una agradable visita per l'església parroquial i el santuari de la Mare de Déu del Portal. La informació que em proporcionà sobre la marededéu, així com el permís per fotografiar l'escultura, han permès la redacció del present treball.

7. L'escultura fa 110 x 40 x 18

13. Per la figura de l'artista empresari, vegeu: J. YARZA: «Artista-artesano en el gótico catalán», *Lambard. Estudios d'art medieval*, 3, 1988-1985 (1987), p. 129-170, amb referències concretes al cas del mestre Aloi a les pàgines 145-146, i del mateix autor: «Posible respuesta a una duda: el maestro desconocido del retablo gótico de Ejea de los Caballeros y el artista empresario», dins *Tiempo y espacio en el Arte. Homenaje al profesor A. Bonet Correa*, Madrid, 1994, vol. 1, p. 150-160 i en concret p. 153. Pot servir de paral·lel el cas de Jean de Tournai, vegeu F. ESPAÑOL: «L'escultor Joan de Tournai a Catalunya», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XXXIII, 1994, p. 379-432.

14. Agraïxo a Francesc Fité les facilitats atorgades per visitar la capella, així com el seu instructiu guiatge per la vila i les rodalies d'Àger.

La marededéu de Pedra fou malmesa a la guerra civil i actualment només se'n conserven alguns fragments. Era una excel·lent escultura de pedra policromada. Podeu veure-la reproduïda dins: *Album maravella, llibre de bel·leses naturals i artístiques de Catalunya*, Barcelona, 1928-1936, vol. II, p. 182. Vegeu també les referències que en proporcionen Pere SANAHUJA: *Historia de la villa de Ager*, Barcelona, 1961, p. 258-265, i F. FITÉ: *Reculls d'Història de la Vall d'Àger. I. Període Antic i Medieval*, Àger, 1985, p. 285-293. La imatge fou descrita per N. Camós: «Es la imagen, como se ha dicho, de piedra como de color ceniza y está en pie. El manto le parte del cuello y se le ajusta al pecho. Es dorada en la orla y tiene labores azules y coloradas por él. Lleva toca que le llega más debajo de la espalda y tiene los pies muy agudos. Está un tanto inclinada al Niño, el cual tiene en el brazo izquierdo, desnudo en la cintura, y en lo demás cubierto con un pañal de lo mismo, y le tiene la Virgen en pie izquierdo con su mano derecha. Con las dos manos sostiene una aveçilla como una cadenera, de color leonado, y en el cuello lleva colgado como una gargantilla de unas piezas como de coral la una y las otras dos, como un corazón, y redondas, todas de la misma materia. Está risueño y un tanto elevado. Es, en fin, excelente esta imagen en su labor y causa gran devoción a quien la mira con majestad que tiene y altura, que es de seis palmos y medio. Su retablo es hecho a lo moderno, no muy grande, según la disposición de la capilla, la cual es pequeña por razón del puesto en que esta y mira a la parte de poniente», (*Jardín de María. Plantado en el principado de Cataluña*, Barcelona, 1949 (1657), p. 483-486).

15. Art Institut de Chicago (1937.904). L'obra ha arribat al museu nord-americà per una donació particular, tot i que



Figura 2. Marededéu de Pedra. Àger (Lleida). Clixé: Marta Crispí.

obres que li han de ser assignades desdibuixa el veritable perfil de l'escultor. L'heterogeneïtat d'estils que manifesten aquestes peces i la diferència de qualitat que s'observa entre elles posen en dubte la personalitat del mestre. Qui és en realitat Aloi de Montbrai? Segurament, la clau del problema rau, com ha suggerit J. Yarza, en el fet que el mestre Aloi actuà com un artista empresari que aplegà, atès el seu prestigi, un grup ingent de comandes que ell mateix redistribuí i subcontractà en un taller que, per força, havia d'aplegar un abundós nombre d'artistes diferents¹³. El seu estil va quedant diluït en els darrers anys de la seva producció, quan, probablement, el seu prestigi assoliria cotes que devien col·lapsar la capacitat de producció de l'obra i que, com a conseqüència, comportaren una davallada de la seva qualitat escultòrica.

La difusió d'una tipologia mariana d'arrel nòrdica

La importància de la troballa de la marededéu dels Prats de Rei rau no únicament en el fet que és una obra que s'ha d'adsciure a Aloi, sinó també en el fet que dins l'estatuària gòtica catalana, s'hi poden

localitzar estrets paral·lels. Es tracta, d'una banda, de la marededéu de Pedra (figura 2), venerada en una capella encimbellada en els cingles del Montsec, prop d'Àger (la Noguera), i de la qual, dissortadament, només en resten fragments¹⁴. Altrament, una verge d'origen desconegut, però d'indubtable prodecedència catalana, ara conservada als Estats Units (figura 3)¹⁵.

Les semblances abasten tant el vessant iconogràfic com l'estilístic. Tot considerant aquest darrer aspecte, cal subratllar les similituds dels rostres marians: de perfil arrodonit, faccions menudes, boca estreta, cabell arrissat i, el que és més important, el fet que Maria estigui mancada de corona, tret rar dins la imatge mariana contemporània¹⁶. La disposició dels plecs de la túnica mariana a la zona inferior presenta també notables analogies. Altres punts, per contra, agrupen les imatges en sentits diferents: el gest d'acaronar dolçament el peu de Jesús i la manera tan peculiar de fer-ho, així com la forma del mantell pressionat pel braç maria a la cintura, es distingeixen únicament a la marededéu de Pedra i a la dels Prats, i no a la Verge nord-americana. Altres característiques marquen cert distanciament entre la Verge dels Prats i les altres dues, em refereixo més en concret al cap de l'Infant; en el cas de la marededéu de Pedra i la nord-americana, Jesús presenta un rostre singular: una cara arrodonida i riallera, lleugerament inclinada cap a la dreta, mentre llueix al pit un collaret de coralls¹⁷. Finalment, vull destacar un complement singular del vestit matern: es tracta de les sivelles circulars que, situades a les dues puntes superiors del mantell, imiten el treball del metall i de les quals —en el cas de la marededéu de Chicago— arrenca la cadena que subjectarà aquesta roba mariana¹⁸.

Ens trobem, per tant, davant de tres marededéus que si bé es distingeixen per determinats trets, presenten prou analogies com per relacionar-les amb un mateix taller escultòric. Abans de passar al terreny pantanós de les atribucions que envolta la producció del mestre Aloi, voldria tractar un darrer aspecte que ajudarà a perfilar l'autoria de les obres: el seu ascendent iconogràfic i també estilístic. Com he dit fins ara, hi ha diversos trets d'aquestes escultures que se'ns presenten com a singulars: el gest maria d'acaronar el peu de l'Infant, el cap de Maria sense corona, el rostre rialler de Jesús i la inclinació de la seva testa. No a tots hi puc trobar paral·lel, però sí a alguns.

La peculiar iconografia mariana, l'acarona-ment del peu de Jesús, que presenta la imatge mariana, no és una novetat dins l'estatuària medieval, ja marededéus anteriors, romàniques o del que s'anomena «tradicció romànica», mostren el gest¹⁹. Amb tot, serà dins l'escultura del trescents que el tret matern assolirà més desenvolupament, remarcable sobretot en la imatge de l'Ille

de France. Deixant de banda el simbolisme que implica la iconografia i que ha estat objecte de teories diferents²⁰, podem esmentar com a paral·lels immediats les marededéus de Varennesur-Seine, Courtomer i Mainneville, entre d'altres²¹. Com F. Baron ha constatat per englobar les imatges franceses citades dins un mateix grup, el tendre gest de la Verge va acompanyat de la forma com Maria prem el mantell amb el braç dret, pressionant-lo a nivell de la cintura.

També mereix la nostra atenció l'anatomia i la positura de l'Infant de la marededéu de Pedra i la Verge de Chicago: la complexió forta del Nen, juntament amb el seu cap inclinat i el rostre rialler. Com he dit, aquesta fesomia de Jesús, així com les característiques de la seva anatomia, disposen de pocs paral·lels a Catalunya²², per contra, tenen com a referents immediats l'estatuària francesa: una marededéu d'aquest origen conservada al Metropolitan Museum de Nova York²³, la Verge procedent de la catedral de Langres, ara al Louvre²⁴ i, de nou, les marededéus de Courtomer i Mainneville²⁵.

Per finalitzar, haig de fer referència al detall de la indumentària mariana, del qual ja he apuntat la seva singularitat, es tracta dels dos fermalls circulars que guarneixen, a banda i banda, el mantell marià en les marededéus de Pedra i en l'escultura nord-americana. A Catalunya n'existeix un precedent²⁶ i un paral·lel —la marededéu d'Areny (MNAC)²⁷. A més, apareix en imatges franceses del segle XIV borgonyones: la Verge amb l'Infant procedent de Saint Jean-les-Bonhones, ara al tresor de la catedral de Sens i, sobretot, la marededéu de Vix²⁸. Ara bé, curiosament, aquest medalló circular amb la pinça que el tanca es localitza també en una escultura catalana que s'ha d'atribuir documentalment al mestre Aloi, es tracta de la marededéu del Sant Enterrament de l'església de Sant Feliu



Figura 3.
Marededéu. Art Institute de Chicago. Clixé: Institut Amatller.

sembla que originàriament procedia d'una col·lecció privada de Barcelona. Vegeu-ne el comentari de Dorothy GILLERMAN: «Virgin and Child», dins *Gothic sculpture in America II. The museums of the Midwest*, Brépols, 2001, núm. cat. 39, p. 51-52. Anteriorment coneixiem la imatge mercès a la fotografia de l'Institut Amatller (clixé C-2489). Maria apareix vestida amb un vel, un mantell que s'ajusta al pit per una cinta i la túnica. Crida l'atenció la rica ornamentació del mantell.

16. El contracte precisa que la corona havia de ser de metall: «unam coronam de lautono deauratum». Francesca Español ha ressaltat que en l'àmbit català es localitzen un seguit de marededéus que presenten aquesta singularitat: la marededéu que presi-

deix el monestir de Pedralbes (vegeu el comentari que li dedica Joan Valero en el seu article: «Pere Sanglada en el context de l'escultura internacional catalana i europea», *Locus Amoenus*, 6, 2002-2003, p. 53), una Verge d'un altar lateral del santuari del Vinyet a Sitges (esmentada per primer cop per F. ESPAÑOL: «L'escultor Joan de Tournai a Catalunya», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XXXIII, 1994, p. 379-432) i, en un altre ordre de relacions no tan immediat, una marededéu del Museu Diocesà de Barcelona (núm. inv. 1723, de procedència desconeguda) i la marededéu que presidia la porta de l'antic convent del Carme a Barcelona, conservada al MNAC (vegeu l'estudi de M. SAURA: «Mare de Déu del convent del Carme», dins *Barcelona gòtica*, Barcelona, 1999, p. 160-161).

17. Sobre el significat i el simbolisme dels coralls en les imatges de Jesús, vegeu J. YARZA: «Fascinum. Reflets de la croyance au mauvais oeil dans l'art médiéval hispanique», *Razo*, 8, 1988, p. 113-120.

18. En la marededéu de Pedra, aquest complement no sembla que tingui una utilitat pràctica, només guarneix la túnica, atès que és una sivella circular la que tanca el mantell al mig del pit de Maria.

19. Es tracta de tres marededéus de procedència desconeguda, dues de conservades al MNAC (núm. inv. MNAC/MAC 35727, MNAC/MAC 35728) i una al Museu Marès (núm. inv. 659).

20. Les opinions que s'han formulat sobre el gest marià són diverses. L. Sterling l'ha interpre-

Marne, París, 1988, núm. cat. 69, p. 176-177. Tanmateix, aquesta no ha estat l'única explicació que s'ha donat al gest marià, s'ha vist també en els peus nus de Jesús un presagi de la seva crucifixió i un paral·lel amb l'aliment eucarístic (són idees recollides per R. CORRIE: «Coppo di Marcovaldo's Madonna del Bordone ant the Meaning of the Bare-Legged Christ in Siena and the Est», *Gesta*, XXXV/1, 1996, p. 43-65 i, en concret, nota 50, p. 61). Últimament, H. Belting ha suggerit la hipòtesi que el gest pogués evocar una petició de la Verge a través de la posttracció als seus peus: *Likeness and presence: a history of the image before the era of art*, Chicago, 1994 (1990), p. 390.

21. Vegeu-les publicades al treball citat de F. Baron (nota 21).

22. Em refereixo, primer, a la marededéu que presidia la porta d'accés a l'antic convent del Carme de Barcelona, imatge amb la qual es poden assenyalar a més altres analogies —el rostre marià, la manca de corona de la Verge (vegeu l'estudi que se cita a la nota 17)—. En segon lloc, la marededéu del Bon Succés de l'església parroquial de Vilafranca de Conflent i la de Sant Feliu a la mateixa zona. Finalment, hi vull afegir una marededéu d'origen desconegut conservada al Museu Episcopal de Vic (núm. inv. 10654) i que recentment ha estat relacionada amb Jaume Cascalls (Francesca ESPAÑOL: «Jaume Cascalls. Cercle. Cap de Mare de Déu», *Peça del Mes. Museu d'Art de Girona*, desembre del 2002).

23. Vegeu-la publicada per H. HIBBARD: *The Metropolitan Museum of Art*, Nova York, 1986, figura 310, p. 164.

24. Estudiada per F. BARON dins l'exposició: *Les fastes du gothique*, París, 1981, núm. cat. 31, p. 87-88.

25. També el rostre marià, de perfil arrodonit, amb uns trets menuts i una boca que vol esbossar un somriure s'adiuen amb la imatgeria mariana de l'Ille de France.

26. Es tracta d'una marededéu d'Agramunt.

27. Marededéu del Convent del Carme d'Areny (Alta Ribagorça), al MNAC (núm. inv. MNAC/MAC 24092). Vegeu, pel que fa a aquesta imatge, A. DURAN i SANPERE: «Noves adquisicions del Museu de la Ciutatella. La Verge d'Areny (Osca)», *Bulletí dels Museus d'Art de Barcelona*, 1931, p. 131-132, i M. R. MANOTE: «Mare de Déu de Perafita», dins *Maria. Imatgeria medieval ribagorçana*, Sabadell, 1999, p. 29.

28. Vegeu, pel que fa a aquestes escultures, les figures 3 i 25 de C. SCHAEFFER: *La sculpture en ronde-bosse au XIV siècle dans le duché de Bourgogne*, París, 1954.

tat en base al sistema jeràrquic que s'atorgà al cos de Crist en la literatura cristiana a partir de sant Agustí. Aquest pare de l'Església identifica el cap de Jesús amb la seva divinitat, mentre que els peus simbolitzen la seva humanitat; continua aquesta tradició sant Bernat, que s'expressà amb els termes següents «Si Sant Pau jutjà adient descriure el cap de Crist en termes de la seva humanitat (1 Cor. 11, 3), no ens sembla inadequat assignar als peus la humanitat (*Càntic dels Càntics*, I, *sermó VI*, 6)». Seguint aquesta interpretació, l'acció de Maria voldria ressaltar la seva humanitat. Aquesta teoria ha estat també recollida per F. Baron en el comentari a diverses escultures franceses que segueixen aquesta iconografia, vegeu: «La Vierge et l'Enfant», dins *Trésors sacrés, trésors cachés. Patrimoine des églises de Seine-et-*

29. La peça, que es conserva fragmentàriament, fou trobada fa poc temps en realitzar uns obres a l'església de Sant Feliu, amagada en un fals terra.

30. Darrerament, Francesca Española ha encetat una nova via per abordar l'estudi de la personalitat i l'estil del mestre Aloi. Distingeix tres mans en les figures del Sant Enterrament de Sant Fèlix de Girona: les imatges de sant Joan i la marededéu obceixen a un artista diferent del que executa el Sant Crist i les altres peces del conjunt. D'altra banda, ha introduït en l'òrbita de l'artífex francès l'Anunciació del monestir de Pedralbes (2002, p. 224-227). Es tracta d'una proposta suggerent que caldrà tenir en compte per definir el catàleg artístic del mestre i l'abast del seu taller. Les obres atribuïdes a Aloi i al seu obrador no s'allunyen estilísticament de les que aquí proposo, tot i que no pertanyen, òbviament, a la mateixa mà.

de Girona²⁹. Cal remarcar en aquest punt que la posició dels braços i la manera com la Verge d'aquest grup escultòric pressiona el mantell a la cintura donen lloc a un rebrec similar al de les marededéus que tractem. Tal vegada, potser es tracta tan sols d'un fet casual, però en tot cas és significatiu que dues marededéus —la de Pedra i la nord-americana— relacionades amb dos encàrrecs formulats a Aloi de Montbrai —la Verge dels Prats de Rei i el Sant Enterrament— presentin un detall de l'abillament marià del tot singular i que només trobem esporàdicament a la Corona d'Aragó.

Conclusions

Tot el que hem dit fins ara ens porta a replantejar la figura de l'artista francès i els seus vincles amb el món nòrdic. La filiació de la marededéu dels Prats de Rei, així com la de la marededéu de Pedra i la imatge nord-americana tenen els seus paral·lels immediats en l'estatuària mariana del nord de França: el gest d'acaronar el peu de l'Infant (els Prats de Rei, marededéu de Pedra), la manera com es replega el mantell per la pressió que exerceix el braç esquerre de Maria, l'actitud

del Nen que gira el cap i somriu (marededéu de Pedra i de nou a Chicago), el fermall que guarneix el seu mantell (marededéu de Pedra i la de Chicago i la Verge del Sant Enterrament de Girona) són fórmules que ens aboquen al món nòrdic.

La marededéu dels Prats de Rei, la de Pedra i la imatge nord-americana s'han d'atribuir directament a l'autoria del mestre? No ho puc afirmar amb seguretat, en tot cas el que sí que puc atestar és que fins i tot entre elles s'aprecia una certa diferència de qualitat que pot manifestar l'actuació de l'obrador d'Aloi de Montbrai. La marededéu dels Prats de Rei és, al meu entendre, lleugerament inferior a les verges de Pedra i a la imatge nord-americana, tot i la dificultat que comporta jutjar aquestes escultures a través de fragments i de fotografies³⁰.

És evident que, a hores d'ara, encara manquen punts de referència fermes per dilucidar i avaluar la figura i la producció del mestre Aloi. Amb aquest article no pretenc proporcionar la fórmula magistral per definir i perfilar la seva personalitat, tanmateix, la identificació de la Mare de Déu dels Prats de Rei obre una nova perspectiva, fins ara inèdita, per abordar l'estudi del mestre francès i les seves relacions amb l'estatuària nòrdica.

APÈNDIX DOCUMENTAL

Contracte per a la realització d'una marededéu entre mestre Aloi i els síndics i jurats de Patrorum, desembre del 1340.

Die lune .V. kalendas decembris anno Domini M°.CCC°.X°L.

Ego magister Aloy, pictor sive ymaginator civis Barchinone, gratis, etc. Convenio et promitto vobis Romeo Decani e Romicono Arters, sindicis et iuratis ville Patrorum, licet absentibus, et Guillelmo Cerveroni, presbitero vicario ecclesie eiusdem ville presenti, pro vobis ac dicta universitate recipienti, quod hinc ad festum Natalis Domini proxime venturum fecero vobis in dicta civitate Barchinone, quandam ymaginem beatae Marie tententem ymaginem Filii sui in brachio, de lapide, scilicet, vocato alabaustre.

Et quod dicta ymago habeat in longitudinem sex palmos ad canam Barchinone.

Et quod eandem ymaginem deaurabo in orlis mantelli et in aliis locis ubi debent et consuete sunt tales ymmagines deaurati.

Et quod faciam eidem ymagini beate Marie unam coronam de lauto deauratam.

Et quod dictam ymaginem faciam ut pulcriorem potero bona fide.

Et pro hiis complendis et attendis obligo vobis et dicte universitate omnia bona mea.

Et ut predicta maiori gaudeant firmitate non vi nec dolo sed

sponte juro per Dominum Deum, etc. Predicta attendere et observare etc.

Pro precio vero predictae ymaginis sive pro logerio meo convenistis et promistis michi dare duodecim libras monete Barchinone de terno.

De quibus solvistis michi septuaginta solidos in quibus renuncio.

Et residuum detis et solvastis et teneamini dare et solvere michi incontinenti cum perfecero et tradidero dictam ymaginem.

Ad hec ego Guillelmus Cerveroni predictus laudans predicta nomine dicte universitatis convenio et promitto vobis dicto magistro Aloy, quod incontinenti cum perfeceritis et tradetis dicatam ymaginem, dabimus ego seu dicta universitas vobis residuum dicto precii seu logerii.

Et pro hiis complendis obligo vobis et vestris omnia bona dicte universitatis.

Hec digitur etc.

Et volumus quod possent fieri instrumento, etc.

Testes Bernardys de Moraria et Raymundetus de Boxedera, de dicta villa, Petrus de Guines, cives Terrachone et Raimundus Morelli, notarius.

J. M. MADURELL: «El pintor Lluís Borrassà: su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras». *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, VII, 1949, núm. 658, p. 213-214.