

Algunes escultures barcelonines del Convent del Carme a la fi del segle XIV

PERE BESERAN i RAMON

La possibilitat d'enriquir amb peces completament indocumentades les variables del *percorso* barceloní de Jordi de Déu té una important fita en els materials esculpits del convent del Carme de la ciutat¹. No és a l'edifici —que hom considera construït en allò fonamental als darrers anys del segle XIII i sembla que també a principis del següent— on hem de cercar els vestigis de l'activitat del mestre, car el conjunt fou definitivament enderrocat el 1875², sinó als museus on anaren a raure les seves restes més o menys mobles.

El convent del Carme fou un dels edificis incendiats el 1835, durant l'avalot anticlerical que aquells anys precedí les lleis desamortitzadores que havien d'afavorir la desaparició de tants monuments. Considerablement malmès aleshores, amb les voltes del temple enfonsades i després d'uns anys d'ocupació militar, les seves dependències foren utilitzades des del 1841 com a seu provisional de la restablerta universitat de Barcelona, fins a la inauguració el 1873 del nou edifici projectat per Elies Rogent³. Fotografies i dibuixos de l'època⁴

1) A Jordi de Déu (documentat entre 1363 i 1418) i, preferentment a la seva activitat a la ciutat comtal, vaig dedicar la meua tesi de llicenciatura (*L'escultor Jordi de Déu i la seva obra a Barcelona*, Universitat Autònoma de Barcelona, 1988), de la qual, en bona mesura, forma part aquest text. Ja vaig aproximar-me en un altre article (Pere BESERAN i RAMON: «Un grup d'escultures atribuïble a Jordi de Déu a l'Hospital de la Santa Creu, de Barcelona», *D'Art*, núm. 14 [març de 1988] pp. 61-72) a altres obres que, més enllà d'aquelles que li coneixem documentadament —a saber, la tanca de pedra del cor de la catedral (des del 1390), i algunes de les escultures de la nova façana de la Casa de la Ciutat (1400)— permeten comprovar l'actuació de l'artista a la ciutat dins el període que va del 1390 a la seva mort.

2) La descripció del conjunt conventual, ensems que les poques dades conegudes sobre la seva construcció i les del seu enrunament, cal cercar-les a Cayetano de BARRAQUER y ROVIRALTA: *Las casas de religiosos en Cataluña durante el primer tercio del siglo XIX*, 2 vols, Barcelona, 1906, vol. I, pp. 379-395. Vegeu també J. AINAUD, J. GUDIOL, F.P. VERRIÉ: *Catálogo Monumental de España. La Ciudad de Barcelona*, Madrid, 1947, vol. 1, pp. 104-108, làms. XII i XIII, vol 2, figs. 663-671 (a partir d'ara citat CATALOGO, 1947). Antonio ELIAS de MOLINS: *Catálogo del Museo Provincial de antigüedades de Barcelona*, Barcelona, 1888, pp. 130-131 (des d'ara ELIAS DE MOLINS, 1888), proporciona informació de primera mà de les vicissituds decimonòniques del convent.

3) Vid. Joan AMADES: *Històries i llegendes de Barcelona*, Barcelona, 1984, vol. I, pp. 483-498, a la p. 488 pel què ara dèiem; més detallat i fidedigne, però, és Pascual MADDOZ: *Barcelona*, edició facsimiliar. Prólogo de Jaume Sobrequés i Callicó, Madrid, 1983 (edició original dins del *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, Madrid, 1846, vol. III, pp. 404-616), p. 107, on es detallen les peripècies del retorn de la Universitat a Barcelona i la seva instal·lació al Carme.

4. En bona mesura dipositats i/o fotografiats als l'arxius gràfics de Ca l'Ardiaca (Institut Municipal d'Història) i, en part, reproduïts, entre altres llocs, a Joan AMADES: *Històries i llegendes...*, i, en menor nombre, també a les obres esmentades a la primera nota.

testimonien l'avançat estat de ruïna en què des del 1835 sobrevisqué la construcció; fins i tot la planta de l'església havia estat alterada i subdividida, com ho demostren la descripció del conjunt feta per Madoz el 1846 i el plànol dibuixat el 1858 per Miquel Garriga i Roca⁵. Quan, després de dos anys de total abandonament, es procedí al definitiu enderroc, Joan Buxareu, el darrer propietari, féu donació a l'aleshores anomenat «Museo Provincial de antigüedades de Barcelona» de totes les restes escultòriques (i fins i tot arquitectòniques: els arcs i columnes del claustre gòtic) d'una certa significació que restaven encara més o menys *in situ*⁶, les quals varen ingressar a l'església de Santa Àgueda, utilitzada com a sala única del museu. No sabem per quina raó algunes peces es troben al Museu Santacana de Martorell⁷, però és conegut l'interès de Francesc Santacana i Campmany, fundador i primer propietari de la col·lecció, en aquesta mena de peces, assolint fer-se amb vestigis de bon nombre de les edificacions barcelonines importants enderrocades en el decurs del passat segle. És força probable que les que posseí del convent del Carme fossin «adquirides» en algun moment entre 1835 i 1877, abans de la liquidació final en benefici de les col·leccions públiques. En qualsevol cas, foren aquestes darreres les que aconseguiren el millor lot i el més abundant, i que el 1888, uns deu anys més tard del seu ingrés, seria inventariat per Antoni Elias de Molins al seu catàleg del Museu⁸. Allí apareixen ordenades per tipus i sense que hi consti el lloc exacte que ocuparen dins el temple o altres indrets del convent, cosa que dificulta considerablement el seu estudi, en impedir determinar amb certesa un emmarcament cronològic i espacial per a cada una de les parts, definitivament aïllades. Entre aquestes obres del Museu de Barcelona es troben les principals escultures que reclamen la nostra atenció.

Aquella que de manera més immediata fa patent la comunitat dels seus trets amb els de reputades produccions de l'escultor Jordi de Déu és una mènsula ornada amb un bust d'àngel, actualment exposada al MAC⁹. La figura, seccionada a l'alçada del pit, no mostra els seus braços, sinó que del tors —un volum arrodonit i oblong decorat per la vora del coll més o menys semicircular de la indumentària angèlica— sorgeix només la testa rinxolada i les ales que la flanquegen. Aquest cap és suficient per certificar l'adscripció que proposem. El paral·lel amb el de l'àngel que culmina la porta de l'Ajuntament barceloní, el «mig cors d'àngell» que mestre Jordi cobrava el març del 1400 és determinant: el volum de la faç, els ulls grossos i característics, els fins llavis somrients, els sécs del sotabarba, la suau línia de

5) Vegeu aquest darrer a Manuel TORRES i CAPELL, Josep LLOBET i BACH, Jaume PUIG i CASTELLS: *Inicis de la Urbanística municipal de Barcelona*, Barcelona, 1985, plànol L., de la p. 171. Madoz (*Barcelona...*, p. 107) descriu amb força detall l'estat en què romangué l'edifici després del 1835 i com fou adaptat per tal d'allotjar-hi les precàries dependències universitàries.

6) Vid. Antonio ELIAS de MOLINS, 1888. De tota manera, algunes de les peces del Carme publicades en aquest catàleg del 1888 procedeixen de la cessió no de Buxareu sinó de la «Sociedad Catalana de Crédito». Desconeixem com les obtingué aquesta «Sociedad», però probablement ho féu abans del 1875, de manera similar a com les adquirí Santacana.

7) CATALOGO, 1947, vol 1, pp. 106-107.

8) ELIAS de MOLINS, 1888, p. 468.

9) La peça apareix reproduïda a CATALOGO, 1947, vol. 2, fig. 667. Al text (vol. 1, p. 107), no se'n fa cap comentari específic. Al catàleg del 1888 deu correspondre al núm. 768, de la p. 134 («Capitel de columna adosado. Tiene busto de ángel. Piedra caliza. Mide altura 0,30 m...»), ja que de totes les descrites, és la que s'ajusta més —o millor: l'única que no divergeix gens— amb el que veiem. D'altra part, la mènsula ve a coincidir amb els 29 cms que vaig anotar, dels quals només 22 corresponen a la figura alada. Quan el 1990 va ser tancat per obres el Museu d'Art de Catalunya (MAC) s'exposava emportada en un fals mur juntament amb altres fragments carmelitans (vegeu la figura de la p. 13 de M. Carme FARRÉ i SANPERA: *El museu d'Art de Catalunya*, Barcelona, 1983, on se l'ubica a la sala 45 del museu). Caldrà assenyalar encara que en el corresponent cartell d'informació al visitant ja es vinculava la peça (que du el núm. 24088) al «cercle de Jordi de Déu», sense que, pel que sabem, aquest perspicaç parer, que probablement cal atribuir a Joan Ainaud de Lasarte, hagi estat mai publicat.



Fig. 1. Jordi de Déu: Mènula amb àngel, procedent del Convent del Carme de Barcelona (?). c. 1400. Museu Marès, Barcelona. Pedra de Montjuïc.



Fig. 1. Jordi de Déu: Mènula amb àngel, procedent del Convent del Carme de Barcelona c. 1400. Museu d'Art de Catalunya, Barcelona. Pedra de Montjuïc.



Fig. 3. Jordi de Déu: Bust d'àngel, damunt de la porta principal de la façana de la Casa de la Ciutat de Barcelona. 1400. Pedra de Montjuïc.

la cella; els rínxols, en particular, mostren equivalències absolutes que, sumades a la resta de les característiques, fan l'agermanament, creiem, indiscutible¹⁰. Ens trobem dins d'aquest moment dolç de l'artista, corresponent al seu darrer període, el barceloní, en què les estructures rígides que regeixen la disposició de les figures, abocades a la frontalitat o a positures simples, són recobertes per superfícies amorosides i solcades per un linealisme ornamental, veritable arabesc que sovint és protagonitzat –sobretot en peces de petit format, com aquesta– per les ondulacions efectistes de les cabelleres, exemptes, però, de nusos i envitricollaments, i sotmeses a una fluïdesa ininterrompuda. Si el coll de l'indument dels dos àngels que comparem no és equiparable, el d'aquell que ara ens ocupa segueix un escot tan repetit en les robes amb què Jordi de Déu acostumarà cobrir les seves figures com ho és la franja ornamental que el recorre de cap a cap, coberta de línies entrecreuades obliquament i pautades per floretes quadrangulars. M'estalvio l'enumeració d'exemples similars en les obres conegudes de l'artista, i el mateix faré amb les ales. Aquestes, disposades de manera gairebé frontal respecte de l'espectador que s'acara al seu propietari –posició que divergeix de la més usual, perpendicular o oblíqua a les espatlles angèliques–, donen a l'obra una particular amplitud, contribuint eficaçment a conferir-li la volada –valgui'm la ironia– absent d'altres escultures «decoratives» similars.

La comparació amb el detall del frontis públic fa versemblant una cronologia no gens allunyada del 1400, punt àlgid, sembla, de l'activitat barcelonina de mestre Jordi. Si la pertinença al convent del Carme sembla segura, manquen dades per afinar millor l'emmarcament dins d'un programa concret. La configuració semi-arquitectònica de la peça tampoc no sembla ajudar gaire. Així, podem observar que el bust d'àngel, empotrat al fons del racó que es forma en un bloc de límits irregulars, reposa sobre un collarí de planta circular i de perfil arrodonit, mentre que, pel darrera del cap i dels extrems superiors de les ales sorgeix una nova estructura constructiva, ara un volum poligonal a manera de pseudo-piràmide invertida que, a través de diversos nivells motllurats, arriba a la part superior formant una nova àrea plana, sensiblement més àmplia que la de la base. L'ús que hagués pogut tenir una tal producció no deixa de ser un tema problemàtic; si la base circular plana faria previsible l'existència sota seu, com a element de suport, d'una columna cilíndrica, dins l'arquitectura gòtica local aquesta gairebé només és possible com a part adossada i més o menys imbricada en un pilar o semi-pilar motllurat. Essent l'escultura un element raoner, seria el darrer tipus el més idoni (sabem, a més, que el Carme, d'una sola nau, era lluny de disposar de pilars com els de la catedral); però aleshores ignorem si aquest encaixaria amb el cercle complet que ofereix aquella base. Aquesta possibilitat, que no pot ser abandonada del tot, duria a imaginar ubicacions al capdamunt dels pilars que sostenien les voltes o, amb més probabilitats, dels que feien de suport dels arcs que obrien cada una de les capelles a la nau. Però tampoc no oblidariem el recurs d'imaginar el collarí rodó com a final brusc i tallat, ensems que visible, d'un tipus d'objecte que, normalment, disposa la figuració amb la curvatura suficient com per no haver de remarcar el seu extrem inferior amb afegits tan notoris.

No menys problemàtic em sembla l'extrem superior, ja que, si bé el més còmode fóra expli-

10) La figureta del frontis municipal a què em refereixo va ser reproduïda a Ma. Rosa TERÉS i TOMÀS: «L'escultor Jordi de Déu i la marededéu del Museu Arxiu de Santa Maria de Mataró». *Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria*, núm. 24 (desembre 1985), pp. 44-47, p. 46, i el document que hi fa referència a Ma. Rosa TERÉS i TOMÀS: *Pere ça Anglada. Introducció de l'estil internacional en l'escultura catalana*, Barcelona, 1987, doc. 10, p. 121. Per a un aparell gràfic més ampli amb el qual fer-se càrrec de les característiques del estil del mestre i de les seves transformacions al llarg dels anys no em queda altre remei que remetre'm al que acompanya a la meua tesi de llicenciatura (vid. nota 1).



Fig. 4. Jordi de Déu: Clau de volta amb sant Bartomeu i un sant abat, procedent del Convent del Carme de Barcelona. c. 1400. Museu d'Art de Catalunya, Barcelona. Pedra de Montjuïc.

car-lo com a basament directe per a una imatge exempta, se'm fa difícil d'admetre una idèntica funcionalitat per al considerable conjunt de permòdols similars procedents del mateix convent¹¹. En aquest sentit, doncs, preferiria especular per a gairebé totes la integració en una arquitectura de la qual, però, en desconeixem els detalls. Una possibilitat per a la mènsula amb l'àngel fóra la de comparar el seu acabament motllurat —d'altra part, gens insòlit— amb els capitells del claustre gòtic del convent del Carme, peces també poligonals, més estretes per la base que per la part superior, amb cares lleugerament còncaues i motllures a la part alta, i mancades de tota escultura. Aquest acarament topa amb el problema de la manca d'informació sobre la cronologia exacta d'aquesta obra, al qual cal sumar la complicació suplementària i inexplicable que consisteix en la aparent no coincidència

11) Vegeu en l'esmentada imatge de FARRÉ i SANPERA: *El Museu d'Art...*, p. 13, el conjunt d'aquestes peces exposades al MAC, al qual caldria sumar aquelles que, referenciades al catàleg d'Antoni Elias de Molins del 1888, no eren visibles a les sales de l'esmentat museu.

entre les parts del claustre conservades al MAC¹² i aquelles que anaren a raure al Museu Santacana de Martorell¹³, essent aquestes darreres les de més bon comparar amb la nostra mènsula. L'alçat del claustre que publicà Barraquer i, novament, els autors del *Catálogo Monumental...*¹⁴, ens mostraria un altre possible emplaçament d'una escultura com la que tractem en el lloc d'una de les mènsules que sostenien els arcs raconers de la galeria del claustre baix, deducció afavorida per la conformació efectivament raconera que pren el bloc rera les espatlles de l'àngel. Una opció similar només fóra possible si consideréssim el claustre com a bastit o, si més no, conclòs, a les darreries del segle XIV, cosa que som lluny de poder, per ara, sostenir argumentadament, tot i que els paral·lels més propers al seus tipus de capitells i columnes, en claustres com el de Sant Jeroni de la Murtra o el de la Cartoixa de Montalegre, ens emplacen netament dins el segle XV¹⁵. Tot i així, les úniques dades documentals conegudes que allunyen la cronologia de les obres medievals del convent de les darreries del segle XIII en què se les ubica tradicionalment i d'una manera genèrica són la construcció d'una capella del costat de l'Evangeli, coberta el 1381, i la d'aquelles dels peus del temple, de cap el 1500¹⁶. Sembla clar, doncs, que les obres, molt més lentes del que mai no es diu, es perllongaren considerablement, circumstància que degué afectar també al claustre¹⁷, fins al punt de permetre, cap al canvi de segle, una intervenció més o menys puntual de Jordi de Déu en els complements escultòrics d'una empresa que aleshores era en marxa, prop de la fi o, potser millor, tot just iniciada.

En qualsevol cas, tampoc no es pot abandonar la possibilitat que la nostra peça fos destinada a qualsevol altre indret del convent. De fet, se'n coneixen d'altres que, procedents del temple, poden també ésser aproximades a l'estil del nostre escultor. Ens hi fixarem més endavant, ja que en aquest moment preferiria abordar una altra escultura que m'interessa de relacionar amb l'àngel que tot just ara tractava¹⁸. Em refereixo a una peça del Museu Marès,

12) FARRÉ i SANPERA, Op. Cit., p. 96.

13) CATÁLOGO, 1947, vol. 2, fig. 665.

14) CATÁLOGO, 1947, vol. 1, plànol de la làm. XIII.

15) Vegeu Alexandre CIRICI: *L'art gòtic català. L'arquitectura als segles XV i XVI*, Fotografies de Jordi Gumí, Barcelona, 1979, pp. 47-48, figs. 192 i 196, segons el qual un i altre conjunt se situarien a la segona dècada del 1400. Sembla, però, que altres dades han de ser tingudes en compte, si ens atenim a Pere FREIXAS i CAMPS: *L'art gòtic a Girona. Segles XIII i XV*, Girona, 1983, pp. 139-140, i també a Núria de DALMASES, Antoni JOSÉ i PITARCH: *L'art gòtic. s. XIV-XV* (Història de l'Art Català, vol. III), Barcelona, 1984, pp. 86-87.

16) CATÁLOGO, 1947, vol. 1, p. 105.

17) És curiós d'anotar que si, pel que sé, la historiografia contemporània dóna per bones les dates dins la darrera dècada del segle XIII per a la construcció del gruix de les obres, no ho feren així alguns dels autors del segle passat, que es resistien a admetre aquest moment com a responsable de l'edifici que ells encara pogueren veure i examinar. Així, Antoni de Bofarull afirma, referint-se al convent, que «su fabricación la atribuyen algunos de 1287 a 1293, pero yo la creo muy posterior» (Antoni de BOFARULL: *Guia-Cicerone de Barcelona, aumentado, corregido y vindicado*, Barcelona, 1855, p. 220). Poc després, Balaguer asenyala que «no se está acorde en la época pero debió ser por los años de 1297 cuando se levantó, siendo reedificado más tarde» (Victor BALAGUER: *Historia de Cataluña y de la Corona de Aragón*, tomo II, Barcelona, 1861, p. 759). Insistent en les dificultats que suposa explicar aquesta arquitectura, més problemàtica en tant que extinta i indocumentada, caldria també explicar l'estranya ubicació del claustre medieval, prou separat del temple com perquè en segle XVII hi fos afegit un segon claustre barroc. Cabria dins del possible que el gòtic hagués estat aleshores desmuntat i traslladat des del seu lloc normal —a tocar del temple— al seu segon emplaçament. Seria en aquell moment —a la dissetena centúria— quan s'aixecà el seu segon pis (visible en el plànol esmentat a la nota 14), cosa que no sé fins a quin punt alterà la disposició de les parts medievals, en particular d'aquelles relacionades amb el forjat intermedi i els seus elements de suport, arcs raconers i mènsules inclosos.

18) No crec que cap de les mènsules que juntament amb la de l'àngel s'exposaven al MAC mostri una total conformitat estilística amb ella. En general, són escultures que es podrien datar —àdhuc aquella que mostra un bust femení coronat i amb ales— ben entrat el segle XV, encara que potser no totes al

la procedència de la qual és desconeguda¹⁹; es tracta, novament, d'una mènsula ocupada per un àngel, encara que configurada diferentment que la del Carme. La del Marès mostra una figura a una escala menor però enquadrada amb més amplitud, ja que se'n presenta de mig cos, sostenint un filacteri amb les dues mans i enfonsant-se des de més avall de la cintura en el bloc, al qual s'adossa tot corbant-se i evitant així l'aparició d'un element de suport, físic o visual, com el que comentava en l'obra anterior. La curvatura còncava que adopta la pedra per tal d'acollir la figuració angelical remet –salvant les mides– als alats que fan de suport del sepulcre pobletà de Joana d'Empúries, dissenyat el 1386. Coincideix també allò fonamental de la indumentària –escot rodó, mànigues amples fins al colze i cenyides d'aquest al canell–, la disposició del cos i de les ales i el posat rialler, encara que l'arranjament general i la tensió del gest fa de les peces funeràries obres notablement superiors al petit àngel que, com elles, veu córrer sobre la seva testa la llenca horitzontal i plana que completa l'alçada prevista de l'objecte i el separa d'allò que es pretenia de sostenir. Sempre en el tocant a l'arranjament de les robes, trobem en la figura femenina que compleix funcions de gàrgola al frontis municipal un prisat equiparable al que, en forma de línies paral·leles i molt juntes, baixa també des d'una cintura molt alta en l'àngel. Àdhuc la vesta de la gàrgola masculina és prisada, encara que en ella ho és a l'alçada del pit²⁰.

Per al pentinat, més simple que el dels referits àngels de Poblet o el de la mènsula del MAC, usaré com a referència el d'aquell que, encarregat de l'anunci a Maria, fa *pendant* amb ella als pinacles triangulars del retaule de sant Llorenç de l'església de Santa Coloma de Queralt, esculpit el 1386-1387. Es tracta de les grans ondes sobre les temples i el floc damunt el front tan recurrents en l'obra de Jordi de Déu, com també m'ho sembla el rostre, en allò fonamental versió reduïda –i probablement menys arquetípica– de la mènsula del Carme. El filacteri, d'extrems cargolats en espiral i de corbes suaus i peraltades, no desdii en absolut d'aquell brandat pel Gabriel del referit pinacle. Totes les comparacions que he fet ens duen a un instant relativament avançat de la producció de l'artista i aquest fet, afegit al referent barceloní –mancat, cal confessar-ho, de total garantia pel que fa a la procedència–

mateix moment. Val la pena cridar l'atenció, malgrat tot, en la que figura una testa masculina, encaputxada i de rostre marcat amb sacsons i arrugues. El seu número en el museu és el 122151 i, curiosament, en el corresponent cartell informatiu no hi consta cap procedència. Tot i així, el motllurat arquitectònic –no gaire diferent del de la resta del conjunt– sembla idèntic al de la peça de l'àngel, al costat de la qual era instal·lat el bloc (vid. FARRÉ i SANPERA: *El Museu d'Art...*, fig. p. 13), i s'hi poden referir també les ondulacions del cabell. En qualsevol cas, fóra un intent no excessivament reeixit d'incorporar figures d'un repertori consubstancial a les novetats *expressionistes* o *naturalistes* de moda en aquells anys. També vull fer notar la sorprenent coincidència iconogràfica entre el barbut ajupit –núm. 14.278, mènsula encastada molt amunt en la mateixa sala del museu– i la figura anàloga a l'extrem septentrional de l'ala est del claustre de Ripoll: en ambdues obres el personatge barbut, de serrell rinxolat, posa una mà a frec de la galta (o de l'orella?), mentre l'altra és duta a la cama o l'anca oposada. Bé podria tractar-se d'obres contemporànies sorgides d'obradors amb el mateix mestratge, ja que cal recordar que Jordi de Déu va contractar el 1390 i des de Barcelona la realització de capitells, bases i cornises per al claustre ripollès (Eduard JUNYENT: «Notes inèdites sobre el monestir de Ripoll» *Analecta Sacra Tarraconensis*, vol. IX (1933), pp. 185-225).

19) Si més no, no consta ni a les fitxes del museu, on és ressenyat com a «donació particular», sense més precisions, ni al penúltim catàleg: *Museu Frederic Marés i Deulovol*, Barcelona, 1979, p. 24, núms. 924-925, on cal suposar-lo referit al segon número, a tall de simple complement («mènsula amb un àngel sostenint un rotlle») de la imatge de santa Llúcia que sosté, tot i no tenir-hi cap mena de relació. En altres catàlegs el seu número d'inventari és el 118, número que s'ha mantingut en el darrer catàleg, per al qual vaig fer la fitxa corresponent («Jordi de Déu o taller. Mènsula», dins *Fons del Museu Frederic Marés/1. Catàleg d'escultura i pintura medievals*, Barcelona, 1991, pp. 335-336).

20) Una fotografia de la gàrgola femenina és a CATÀLOGO, 1947, vol. 2, fig. 1.083. Sobre aquestes peces i la seva atribució, així com sobre altres problemes diversos referits a l'escultura de la façana municipal em remeto, a més de la meua tesi de llicenciatura (*L'escultor Jordi de Déu...* pp. 267-304), a un treball inèdit (*L'escultura de la façana gòtica de l'Ajuntament de Barcelona*) que vaig redactar el curs 1988-89 dins el meu programa de doctorat.

i a les correspondències estilístiques, iconogràfiques i estructurals amb l'àngel del MAC, ens duen a imaginar com a hipòtesi versemblant i amb alguna probabilitat un origen també dins del convent del Carme. Si en aquest no he pogut ubicar amb precisió la primera escultura, no sabria tampoc afirmar res de concret sobre aquesta nova talla; podríem imaginar-les allistades en una mateixa empresa o empena ornamental, àdhuc imbricades en un mateix recinte, però les divergències en la seva organització difícilment permetran considerar-les fragments equivalents o intercanviables.

En aquest sentit, podríem avançar amb assajos de comparacions. Comparacions, d'una banda, amb obres que desconeixem. Són aquelles que, provinents del cenacle del Raval, Elias de Molins numera com a 752 i 753 i descriu com a capitells adossats en els que figuren àngels que sostenen sengles filacteris, on apareix el nom –no sabem si pintat o gravat– de sant Marc en l'un i de sant Joan en l'altre²¹. Si hi afegim que els corresponien respectivament 27 i 29 centímetres i que n'hem medid entre 27 i 28 per a la figura del Museu Marès²², no sorprendrà que em cregui sobre una bona pista, de mal confirmar donat les actuals circumstàncies del MAC. Al seus fons no exposats és de suposar que són guardades aquestes escultures, la valoració estilística de les quals podria confirmar o refutar la identificació del tercer àngel, el que ens ocupa, com l'antic portador del nom de sant Lluc o de sant Mateu, tots quatre englobats en un conjunt de mal definir.

La segona opció no fóra més que una variant de l'anterior i, com ella, em ve suggerida també per les restes més o menys conegudes del convent del Carme. D'una banda Elias de Molins ens presenta, immediatament abans de les dues obres esmentades, un altre *capitel adosado* en el que figura *un león tendido, entre sus garras sostiene una filacteria con el nombre del apóstol S. Marcos*. Ara la mida és de 25 cms²³, encara prou similar com per a ser relacionada amb la de l'àngel que, en aquest cas, s'integraria en un nou grup evangèlic, on cada un dels sants és individualitzat, ja no només amb el seu nom sinó també amb la figuració del seu símbol, de tal manera que l'àngel del Museu Marès no podria ser altre que l'humà que evoca a Lluc. Si per conèixer el lleó de Marc els problemes són els mateixos que abans, podríem identificar el bou de Mateu amb una mènsula exposada al Museu Santacana de Martorell²⁴, on l'animal alat es mostra amb el corresponent filacteri. No dispo- so de les mesures exactes d'aquesta peça i tampoc no gosaria afirmar una estricta correspon- dència estilística entre el bloc empotrat en un angle de la galeria oberta del museu de Martorell, els límits exactes del qual són, actualment, lluny de poder ésser evaluats amb certesa. Malgrat tot, mantindré l'associació dins del possible, en tant l'apreciació de dos dels tres fragments romanguí tan palesament exígua i incompleta. Afegiré encara que no és en la realització animalística, més quan aquesta es manifesta amb tan poca ambició, on és perceptible de manera més clara la particularitat d'un estil acotat; i, a més, que cal pensar

21) ELIAS DE MOLINS, 1888, núms. 752 i 753, p. 132. Totes dues són de pedra calça i cedides per Joan Buxareu.

22) Als 27-28 centímetres de la figura de l'àngel cal sumar-hi els 6,5 de l'àbac llis del damunt, l'amplada del qual és també de poc més de 27 cms, i la seva profunditat d'uns 18,3 cms.

23) ELIAS DE MOLINS, 1888, núm. 751, p. 132. Idèntics material i donació que les de la nota 21.

24) Ja s'ha fet menció de com una part de les restes del convent del Carme anà a raure a Martorell, on es conserven acompanyades de ben poca informació sobre les respectives procedències. En realitat, al «catàleg» del museu fet quan encara era una col·lecció privada (Francisco SANTACANA: «*La Enrejolada*», Martorell, *Museum arqueológico*, Barcelona, 1929., p. 8 i làm. 49) sembla que s'afirmi per a la mènsula amb el bou un origen en el també desaparegut convent barceloní de Santa Maria de Jerusalem, sense que siguin massa clares les referències del text i sense que, d'altra banda, es pugui concedir una credibilitat absoluta als seus continguts, als que, malgrat tot, hauré de tornar en referir-me a d'altres fragments del Convent del Carme.



Fig. 5. Jordi de Déu: Sant Bartomeu, detall de la figura 4.



Fig. 6. Jordi de Déu: Sant Bartomeu, detall de la predella del retaule de Sant Llorenç de Santa Coloma de Queralt. 1386-1387. Alabastre.



Fig. 7. Jordi de Déu: Sant Pere, detall de la predella del retaule de Sant Llorenç de Santa Coloma de Queralt. 1386-1387. Alabastre.



Fig. 8. Jordi de Déu: Sant abat, detall de la figura 4.

en aquests bocins secundaris com a lloc propici per a la intervenció flagrant d'un taller que només puc entendre com a factor que determina una minva en la qualitat de les solucions.

Tant en una suposició com en l'altra es configuren sengles agrupacions referides als evangelistes, amb la inevitable component tetrapartida que aquestes suposen. Si no es pot garantir que la seva tectònica ho toleri, una possible ubicació per a peces similars serien els quatre racons d'una capella²⁵, punt d'arrencada i recolzament dels nervis de la seva volta. Aquests serien recollits per una clau de volta sorgida amb força probabilitats del mateix obrador escultòric.

És precisament en una clau de volta procedent amb certesa del convent del Carme²⁶ on voldria fer recaure ara la nostra atenció. Conservada com el primer àngel al MAC, ostenta les figures dretes de sant Bartomeu –barbat i exhibint el ganivet del martiri i un llibre– i un sant abat, d'hàbit, amb bàcul i llibre, que tant podria tractar-se de sant Bernat com de sant Benet. Bartomeu troba paral·lel iconogràfic, pel què fa als atributs, en les seves aparicions a les predelles dels retaules de Santa Coloma de Queralt i de Forés. El mantell de la que acompanya a Llorenç en el seu retaule mostra, a més, una manera de doblegar-se sobre les espatlles que, repetida com a clixé en el veí sant Pere, serà adoptada de manera coincident per la capa que abriga l'apòstol barceloní. El mateix succeeix amb els dos plecs de la cintura. Serà a Pere a qui caldrà recórrer novament per a trobar un pentinat a base de rulls rodons que circumdin la testa i, alhora, un front solcat d'arrugues. La forma dels llibres, així com la de les mans que els sostenen o bé de les que aferren els atributs, poden ésser localitzades a diversos llocs de la mateixa predella. Bigotis i barba –bigoti de soguejat seguit i barba ondulant i migpartida– són força més senzills a la clau, tot i seguir pautes que Santa Coloma forneix. Potser el sant Bartomeu de Forés ens mostraria més similituds²⁷; els barbuts de la façana de la catedral de Tarragona (en particular el sant Joan Baptista, tan proper a l'art de Jordi) s'hi equiparen encara amb menys problemes. En qualsevol cas, la simplificació general de les formes i la reducció de detalls són un tret generalitzat –amb les excepcions que calgui– en l'aspecte de les claus de volta, tant per una opció de disseny que cerca els grans trets per a obres de difícil visualització, com per l'efecte corrosiu que la

25) Els «quatre evangelistes que ya són figurats en la dita capella» –la de la Concepció de l'església de Vallfogona de Riucorb– i que, segons el contracte del 1385 per a la construcció d'un retaule per a ella, Jordi de Déu havia de daurar, eren –i són– en aquesta posició subordinada respecte de l'arquitectura (vid. Agustí DURAN i SANPERE: «L'art antic a l'església de Santa Maria de Cervera», *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, any XXXII, núm. 333 (octubre 1922), pp. 293-317, doc. II, pp. 312-313).

26) Fou ja reproduïda el 1906 en una de les col·leccions de làmines titulades *Materiales y Documentos de Arte Español*, vol. 6, Barcelona, 1906, lám. 22, ubicant-la al Museu Provincial de Santa Àgata, on ja era el 1888 quan Elias de Molins la publicà (ELIAS DE MOLINS, 1888, núm. 776, p. 142); la descriu com a *Clave de una de las bóvedas de las capillas laterales de la iglesia del convento de P.P. Carmelitas calzados llamada de Ntra. Sra. del Carmen. Tiene esculpida la figura de dos santos*, i li concedeix 86 cms. de diàmetre. Més tard se'n féu referència a CATÁLOGO, 1947, vol. 1, p. 107, vol. 2, fig. 669; i l'any següent tornà a aparèixer a J.[oan] A.[INAUD] de L.[ASARTE]: «Barcelona a través de los museos de Arte. Museo de Bellas Artes de Cataluña», dins *Barcelona. Divulgación Histórica*, vol. V (1948), pp. 114-140, p. 119, text que havia estat radiat, de fet, el 26 de gener del 1946. Fins fa poc la clau era exposada, separadament de les altres restes carmelitanes, a la sala 51 i amb el número 9.883.

27) La predella de Forés i el retaule de Santa Coloma de Queralt varen ser reproduïts a Agustí DURAN i SANPERE: *Els retaules de pedra*, vol. I, Barcelona, 1932, làms. 35A i 36-39 (en general sobre Jordi de Déu, vegeu les pp. 55-66 d'aquest text fonamental). Una fotografia recent de la primera obra és a [Emma] LIANO: «Anònim. Col·laborador de Jordi de Déu. 220. Bancal de Forés», dins *Millennium. Història i Art de l'Església a Catalunya*, Barcelona, 1989, pp. 286-287, amb qui discrepem decididament de la seva perspectiva tendent a distanciar del mestre ambdues predelles, perfectament coherents amb una trajectòria acotable sense gaire problemes.

brutícia acumulada –i mai no eliminada per l'inaccessible del lloc– i els successius pintats o emblanquinaments hagin pogut produir en la pedra al llarg del temps.

No insistiré en les equiparacions amb altres obres de l'antic esclau de Cascalls. Trets fisonòmics –ulls, nassos, boques, àdhuc orelles–, troben prou punts de contacte com per no haver d'enumerar-los. Tampoc la configuració dels vestits, amb una relativa riquesa de plegaments, no ha de sorprendre a qui estigui mínimament familiaritzat amb la repetida predel·la, ni, així mateix, els grans doblecs verticals, presents en la majoria de les seves obres d'un cert volum. Caldrà confessar que aquest parell de sants fan palès un cànon més allargassat del que estem acostumats a veure en aquest autor. Penso que en aquest tret hi pot haver contribuït poderosament la circumstància d'ésser figures inscrites en un cercle, que calia omplir amb àmplies diagonals. De fet, les proporcions no s'apreciaran de la mateixa manera si es té en compte la distància que hi ha des del cap a un peu o bé a l'altre. Això, més el carregament d'espatlles de l'abat i la insistència en el seu hàbit de grans verticals ininterrompudes, ha intervingut en aquesta particular percepció, que no crec que hagi de ser considerada significativa més que pel que proposa sobre la direcció en què muda un estil²⁸.

No sabré estar-me d'esmentar un paral·lel iconogràfic d'aquestes figures dins la clau que em sembla que pot ser significatiu. Ja vaig subrallar al text de la meua tesina les anologies cronològiques que entre l'activitat de Jordi de Déu i la de Pere Serra poden establir-se. Serra, també a la darrera etapa del seu *curriculum*, contractà el 1395 un retaule dedicat als sants Bartomeu i Bernat de Claravall per a l'església del convent de Sant Domènec de Manresa. Només se n'ha conservat la taula central amb els dos sants, ara al Museu Episcopal de Vic, en la que és visible l'alt nivell de correspondències iconogràfiques amb el relleu del Carme²⁹. Voldria pensar que la coincidència no és fortuïta i que ambdues obres foren produïdes simultàniament –costaria no concedir la primacia a la pintada– a la Barcelona de les acaballes del XIV. Tindríem així una cronologia aproximada per a l'escultura, versemblant amb el registre estilístic que hem observat per a ella, encara que, en base a aquest, potser preferiria aproximar-nos més al moment de conclusió del retaule de Llorenç (1387) i col·locar-nos als primers anys noranta, primers també en el quefer barceloní del seu autor. Quedi clar, doncs, que la comparació amb la taula de Pere Serra no té altra pretensió que la de fer observar unes correspondències indiscutibles, però que són lluny de considerar determinants. De fet, ni tant sols no sabria identificar amb certesa al nostre abat amb el de Claravall, ja que, en no cobrir-se amb mantell episcopal, podria ser figuració de qualsevol altre de la mateixa dignitat; Benet, per exemple³⁰.

Si, desenfocant l'atenció de l'hagiografia, ens fixem en els marges de la clau de volta, advertirem els grups de fulles que, intercalats amb zones buides, n'exornen la circumferència exterior; el gruix del bloc, en realitat. Som davant del tipus de fulla carnosa que Jordi de Déu utilitzà gairebé sempre, exempta de complicacions, amb tendència a la palmeta tripartida

28) La *Marededéu* de Mataró (TERÉS i TOMÀS: «L'escultor Jordi de Déu i la marededéu... op. cit.» seria l'exemple clau de l'assumpció de nous cànons verticalitzants en el darrer estadi de la carrera de Jordi, aquell més imbuït de les novetats internacionalitzants.

29) Vegeu-ne la imatge a Josep GUDIOL, Santiago ALCOLEA i BLANCH: *Pintura gòtica catalana*, Barcelona, 1986, p. 58 i fig. 276 de la p. 315.

30) Ens referiré més endavant a la importància de la identitat del sant, a la qual caldria arribar, però, per via diferent de la iconogràfica. Assenyalaré, malgrat tot, que la figuració de Bernat en el muntant esquerre del problemàtic fragment de retaule pintat del MAC i suposadament originari de Cardona (Idem, fig. 209) prescindeix de les vestidures episcopals i es diferencia només del Bernat del muntant oposat pel color de l'hàbit.

d'extrems múltiples, resseguida en aquest cas per fines incisions que al·ludeixen als nervis de la planta. L'aspecte d'aquestes agrupacions vegetals, el d'algunes d'elles si més no, hauria estat suficient per a permetre'ns percebre'n l'analogia amb d'altres d'equiparables, si no hagués estat pel fet que aquestes segones procedeixen també del convent del Carme. Em refereixo a les fulles que ocupen els angles de determinats escuts, en concret de cinc dels que conformen un grup homogeni pel fet d'ostentar un idèntic escut senyorial que, fins ara, ningú no ha sabut relacionar amb cap nom de família més o menys noble³¹.

L'escut basa la seva singularitat en l'oposició d'un llebrer i d'un lleó rampant coronat —el segon sempre a la part inferior—, separats per una faixa diagonal de vores resseguides. Cara a l'interès que pugui tenir per a la identificació de l'escut —tasca a la que per ara renuncio— cal anotar que en les peces exposades al MAC és possible encara d'endevinar el color blau com el que cobria la part central de la faixa i el vermell com el corresponent al fons de les figures³². En les cinc obres en què l'emblema apareix dins d'un quadrat, que recolza en un dels seus cantells —cairó o losange—, els triangles que resten lliures en els angles de la llosa són el terreny que omplenen radialment cada una de les fulles que ja hem comentat. No costaria gaire veure en el grup d'escuts i la clau de volta parts d'un únic lot escultòric del qual, conjuntament i per tal de satisfer la completa ornamentació d'una de les capelles del temple, es faria càrrec l'obra d'obra de mestre Jordi. Vegetals a part, es fa difícil aproximar a un estil concret grafies d'intencionalitat estrictament heràldica. Malgrat tot, penso que les seves formes, a base d'extenses superfícies llises, treballades a dos plans i matisades per seqüències de petits traços paral·lels, així com l'aspecte de la màscara pilosa que estrafà el rostre del feli, no contradiuen allò que tinc per propi dels procediments de l'escultor quan treballa la pedra, preceptivament vulgaritzats en mans de la tasca seriada del taller que, en obres d'aquestes característiques, assoleix un pes extrem.

31) Vid. CATÁLOGO, 1947, vol. 1, p. 107, on s'especifica el repartiment del grup en dos conjunts: el dipositat al MAC i constituït per sis ensenyes —dos en losange i quatre en forma d'escut— i dues petites mènsules, on la forma d'escut és flanquejada per fulles de col del tipus més simple; i el que, pertanyent al Museu Santacana de Martorell, el formen tres escuts més. A la meua darrera visita a Martorell, però, no vaig saber trobar-ne més que un parell en forma de losange. No podríem descartar un error per part dels autors del *Catálogo Monumental*, ja que, examinant a l'arxiu fotogràfic de Ca l'Ardiaca velles instantànies de quan les peces eren emmagatzemades a Santa Àgueda, sembla possible comptar-ne fins a tres de caironades a la col·lecció barcelonina. Serien, doncs, dues a Martorell i tres a Barcelona, i no a l'inrevés. Tampoc concorda amb l'obra esmentada el fet que figurin també al museu Santacana dues insígnies més amb les mateixes armes, totes dues en forma d'escut, visibles a la fotografia 19 de SANTACANA: «*La Enrejolada*»..., encastades en un mur extern, als extrems de l'entaulament de la porta de la Casa Gralla (a la contraportada de l'obra esmentada hi ha reproduït un dels escuts en cairó, i, pel que fa al conjunt de les restes carmelitanes de Martorell, vegeu la p. 8). En resum, serien quatre escuts, tres cairons i dues mènsules a Barcelona, i dos cairons i dos escuts a Martorell; és a dir, segons els nostres càlculs, un total de tretze peces. Tant a CATÁLOGO, 1947, com a A.[INAUD] de L.[ASARTE]: *Barcelona a través...* p. 120, es consideren les obres com a procedents d'una única capella inidentificada, com tampoc no és reconeguda per cap autor la família a qui l'escut va correspondre. Tampoc no ho fa ELIAS DE MOLINS, 1888, qui, a la p. 290, referencia les del Museu barceloní amb els números 1.011, 1.012, 1.013 i 1.014 (els emblemes en forma d'escut defensiu), i 1.015 i 1.016 (els losangeats), mentre que no hem sabut trobar-hi ni el tercer disposat en losange que nosaltres voldríem comptabilitzar a Barcelona, ni els inclosos dins mènsules, que sí, però, apareixen a les referides fotografies. En la moderna disposició de les obres al MAC, només s'exposaven (al racó carmelità —sala 45— del museu, vid. FARRÉ i SANPERA: *El museu d'Art...*, foto p. 13) les dues mènsules i un escut de cada tipus.

32) El lleó rampant i coronat, amb la cara que mira a l'espectador, fa pensar immediatament amb el nom de la família Queralt, a qui convé també el fons vermell, o de gules (Martí de RIQUER: *Heràldica catalana*, Barcelona, 1983, vol. I, p. 222). A la mateixa obra trobem indicacions referides a escuts amb un llebrer d'argent sobre gules acompanyat de banda d'atxur per al nom Cahors de Rosselló (Id. p. 228). Però aquestes pistes són difícils d'usar, ja que altres escuts podrien plantejar noves aproximacions i, d'altra banda, és necessari trobar persones amb aquests cognoms i amb biografies adients respecte a les coordenades cronològiques i geogràfiques en què ens movem.



Fig. 9. Jordi de Déu: Sant Eloi (?), procedent del Convent del Carme de Barcelona, c. 1380

Ja he dit que es té notícia de la terminació el 1381 de la capella de sant Miquel, però sabem que la iniciativa en aquesta obra corresponia al gremi dels carnicers, que hi estampà els seus escuts, també dispositats al MAC. Res no sembla impedir la viabilitat de l'aixecament d'una nova capella pocs anys després, ara sota un patronatge familiar. Si fins ara ningú no ha sabut assenyalar quina ostentava el grup d'escuts, saber-ne l'advocació original —o una part, sant Bartomeu— tampoc no ajuda gaire en aquest sentit, ja que una tal dedicació no consta ni entre les de la darrera etapa de vida del temple ni entre les que Barraquer evoca com a pretèrites³³. Per tant, mentre restin pendants la identificació de l'escut —el qual, en vincular-se a un grup humà amb dades pròpies, podria aproximar una cronologia en base a unes determinades circumstàncies familiars—, i la de la capella —la qual, en precisar la seva ubicació, desmentiria o faria versemblant el nostre enquadrament tardà³⁴—, em permetré de proposar per al conjunt format per la clau de volta i els escuts (també per a les mènsules evangèliques?) una gènesi dins l'obra del barceloní de Jordi de Déu en uns anys que oscil·larien, aproximadament, entre 1390 i 1400; contemporàniament, doncs, en bona part, a les obres del mur de tancament del cor de la catedral on, com a nou argument vinculat, els escuts del Capítol i els del bisbe Escales prenen la mateixa forma, caironada i amb fulles palmiformes als angles, que els repetits emblemes del Carme. Són, això sí, peces

33) Cayetano de BARRAQUER y ROVIRALTA: *Las casas de religiosos...* pp. 379-395. Probablement sigui en les visites pastorals efectuades al Carme en els segles immediatament posteriors al XIV on calgui anar a cercar les advocacions més antigues de les seves capelles.

34) Sempre a l'espera d'un estudi monogràfic i documental que aclareixi els passos de la construcció d'un edifici que, com el del Carme, és encara lluny de ser conegut amb detall i del qual se'n saben ben poques coses.

sensiblement més petites i refinades³⁵, cosa que redundaria en la factura subsidiària de les obres del convent, en ésser les mans més destres enfeinades en quefers força més compromesos.

Restava una darrera vinculació de Jordi de Déu amb el convent del Carme, constituïda per una escultura que es guarda, també, al MAC, aquella que s'identifica amb sant Eloi i que es trobava a la capella que el gremi de ferrers i serrallers li dedicava al cenobi barceloní³⁶. Crec que aquesta imatge de pedra d'un bisbe revestit de pontifical, amb mitra i bàcul, respon amb força certesa l'estil de Jordi de Déu. Però ni les dades de l'estada de l'escultor a Barcelona ni, sobretot, les que giren a l'entorn de la fundació de la confraria i el gremi s'adiuen amb l'estil de l'escultura, car unes i altres ens situen a la darrera dècada del segle XIV, quan el mestre practica unes formes molt més acostades a les novetats internacionals que no les d'aquesta sòbria figura episcopal. Formalment trobo la peça més propera a les obres que Jordi va realitzar als inicis de la seva carrera com a artista independent, just després de la desaparició de Jaume Cascalls, que havia estat propietari i mestre seu. Això ens du a la fi de la dècada dels setanta i inicis del vuitanta i, en particular, al retaule de sant Martí que en aquells anys va realitzar, juntament amb el sepulcre de Ramon Serra, per a una capella de Santa Maria de Cervera. Mentre la tomba roman al lloc on fou construïda, el retaule fou desmembrat, i només és conegut el parador de la predel·la, al Museu de Cervera. En ella, així com al relleu de les exèquies al fons de l'arcosoli de l'esmentada tomba, és on es poden trobar paral·lels millors per al sant Eloi barceloní. Així, el seu cànon és curt i els seus volums molt simples, amb els plecs d'una cintura baixa —a la manera de l'àngel portador de la creu que figura a la dita predel·la—, i amb un drapejat sense cap complicació, de caients verticals en la resta de la indumentària. El bisbe i els acòlits de l'arcosoli del sepulcre poden fornir bons paral·lels per al seu rostre de trets senzills i ulls abombats, per a la seva mitra, el pentinat, la barra i la barbeta forts i l'orella ben visible³⁷. Aquestes coincidències estilístiques, sumades a unes aparents correspondències de material i a la idoneïtat iconogràfica, em permeten suggerir l'agosarada hipòtesi que el suposat sant Eloi sigui en realitat un sant Martí procedent del seu retaule de Cervera. A més, la seva mida, uns 91 cms. d'alt, coincideix amb una considerable exactitud amb la de les altres imatges centrals dels retaules del nostre artista, tant el sant Llorenç de Santa Coloma de Queralt (101 cms) com la santa Anna del Museu de Vic que prové, segurament, del retaule de Valfogona de Riucorb (105 cms)³⁸.

35) Si els escuts quadrats del Carme mesuren 51 x 51 cms, els catedralicis venen a fer una trentena de centímetres per costat. Cal afegir que aquesta particular conformació dels emblemes heràldics no és tan freqüent com es podria arribar a pensar, essent, en canvi, una solució particularment cara a les obres relacionades amb el nostre artista, que sovintejà en el seu ús. Sobre la intervenció de l'artista en les obres de la catedral vegeu Pere BESERAN i RAMON: «La intervenció de Jordi de Déu a la catedral de Barcelona. L'obra de pedra del cor i els seus problemes». *Lambard* vol. IV (1985-1987), 1990, pp. 159-195.

36) La identificació fou feta el 1918 per Agustí DURAN i SANPERE dins «De l'Art de la Forja. Revista del gremi de serrallers i ferrers de Barcelona», núms. 4 i 7 (agost i novembre del 1918) (text reeditat en el capítol «Els serrallers» de *Barcelona i la seva història*, vol. II. *La societat i l'organització del treball*. Barcelona, 1973, pp. 386-393; pp. 391-392 i fig. s.n. davant p. 393); corregia l'errònia datació d'ELIAS DE MOLINS, 1888, p. 237, núm. 1.245, i va ser recollida a CATÀLOGO, 1947, vol. 1, p. 106-107, vol. 2, fig. 670, i a A.[INAUD] de L.[ASARTE]: *Barcelona a través...*, p. 120.

37) La imatge conserva alguns vestigis de daurat i altres colors, i du un caboixó de vidre blanc incrustat al fermall de la capa pluvial, procediment conegut en l'escultura catalana del moment encara que rarament preservat. La curvatura del rostre és potser el tret més problemàtic a l'hora de fer comparacions, però en cap cas crec sostenible l'emmarcament d'aquesta escultura a la Barcelona de la darrera dècada del segle, contemporàniament o més tard que les obres de mestre Jordi a la catedral.

38. Plantejava ja aquesta possibilitat a *L'escultor Jordi de Déu...* pp. 127-129, i la defenso més àmpliament en un text en preparació sobre *El retaule de la Concepció de Valfogona de Riucorb. Proposta per a la reconstrucció d'una obra de Jordi de Déu*.

En tant que no sembla possible desmentir la trajectòria barcelonina de l'obra, caldria relativitzar-ne els inicis per tal de fer defensable la meua presumpció. Entre el moment imprecís en què es desmonta el conjunt cerverí i aquell no millor conegut en què la peça és ja venerada com a Eloi al convent del Raval –i remarco que en ella mateixa res no assenyala la preferència d'un sant bisbe sobre l'altre, ja que la mà on podria haver dut un emblema ha desaparegut– hauria d'existir un lapse que permetés explicar el seu reaprofitament amb el canvi de devoció.

Malgrat els meus arguments en favor d'aquesta tesi favorable a veure el sant Eloi con un sant Martí, resta dins del possible la hipòtesi en favor del patró de serrallers i manyans. Aquests no haurien pogut encarregar la imatge abans del 1380, quan es constituí la confraria, que no seria gremi fins el 1401³⁹. Si fos arran de la primera data quan s'organitzà la seva capella al Carme, resultaria una cronologia estrictament paral·lela a la que he atorgat a la peça en tant que producció cerverina, però seria aleshores insostenible l'autoria que plantejem, ja que mestre Jordi era aleshores en una òrbita ben distant de Barcelona. Seria difícil, d'altra banda, imaginar per al temple dels carmelitans un conjunt equiparable al que sabem que existí a Santa Maria de Cervera, car el retaule de pedra és una tipologia absolutament aliena als costums de la clientela barcelonina. Es tractaria més aviat, en aquest cas, d'una imatge devocional que presidiria la capella fins al moment en què els agremiats encarregaren el 1482 un retaule pintat a Jaume Huguet⁴⁰, el mateix que el 1835 cremà juntament amb l'edifici. Restaria dins de la incògnita, –sempre des de l'òptica d'una opció que no és la que prefereixo defensar–, si la figura del bisbe fou traslladada a la casa del gremi en ésser substituïda per les pintures o bé si va romandre a la capella, integrada en l'obra d'Huguet –cosa ben poc versemblant, donada la divergència dels pressupòsits estilístics–, o en una ubicació secundària dins del mateix recinte. En favor de la seva presència prop del retaule concorreria el fet d'haver mostrat traces de la seva exposició al foc, responsable dels seus desperfectes⁴¹. Haver estat víctima de l'anticlericalisme incendiari del segle XIX no garanteix, però, que fos allí des del XIV. En qualsevol cas, sabem per Elias de Molins que pertanyia al gremi de serrallers –que devia rescatar-la de l'edifici després de ser incendiat el 1835, sense que em consti el lloc on la guardaren des d'aleshores– i que d'aquest passà el 1844 a l'Acadèmia de Bones Lletres, que la deixà en diposit al Museu d'Antiquitats⁴².

Si, contra les meves preferències, aquesta darrera reconstrucció de les vicissituds del nostre bisbe de pedra és l'encertada, restaríem sense la imatge central del retaule de sant Martí, però abundaríem en la intervenció de Jordi de Déu en la decoració escultòrica de, com a mínim, dues capelles del temple del Carme⁴³, sense perjudici en la seva participació en altres zones del cenobi.

39) Agustí DURAN i SANPERE: «Els serrallers»..., p. 388.

40) Id. p. 392. La substitució d'unes obres per d'altres de la mateixa advocació amb un marge relativament curt de temps no és res d'insòlit. Podríem recordar, per exemple, el retaule que el 1346 els sabaters barcelonins pagaven a Arnau Bassa per a la seva capella de la catedral, que no obstà perquè 91 anys després, el 1437, se n'encarregés un altre, ara a Bernat Martorell. Al Carme, entre l'hipotètic primer encàrrec i el d'Huguet els anys transcorreguts serien també un centenar.

41) Sempre i quan fem cas del CATALOGO, 1947, que la ressenya com *afectada por el fuego* (vol. 1, p. 106). Ni Elias de Molins, ni Duran, ni Ainaud quan escriu sol, no anoten res en aquest sentit.

42) ELIAS DE MOLINS, 1888, p. 237, núm. 1.245.

43) La de sant Eloi dels serrallers, d'una banda, i la de sant Bertomeu i un sant abat de l'altra. Si aquesta darrera no coincidís amb la de la desconeguda família –o persona– propietària dels escuts, es podria afegir una altra capella a aquest còmput amb fonament exclusivament escultòric. Ja he comentat la dificultat que suposa referir-se a l'estil en peces amb escuts. Si la pertinença dels de la confraria de serrallers i manyans –amb tisores i altres eines pròpies de l'ofici, avui també al MAC– a la producció apressada del taller de Jordi de Déu resta dins del possible, considero aquesta una circumstància tan indemonstrable com irrefutable amb arguments estrictament formals. D'altra banda, si és a aquest obrador a qui cal vincular l'obra dels serrallers, aquesta ha d'ésser endarrerida, com hem fet notar, fins després del 1390, moment que considerem, per massa tardà, ja impropí per a la configuració estilística de la imatge episcopal.

RESUM

En algunos museos catalanes se conservan numerosos vestigios de la escultura monumental del Convent del Carme de Barcelona, una de las grandes construcciones góticas que fueron derribadas en la ciudad en el siglo XIX. Algunos de estos fragmentos, fechables en base a su estilo hacia 1400, pueden ser atribuidos al taller del escultor Jordi de Déu, activo en Barcelona desde 1390. Una ménsula con un busto de ángel y una clave de bóveda con san Bartolomé y un santo abad son los restos más fácilmente relacionables con el estilo del maestro. Se intenta la reconstrucción de posibles emplazamientos para ellos dentro del conjunto conventual, teniendo también en cuenta diversos escudos inidentificados, algunos fragmentos anotados en antiguos catálogos y hoy no localizados y también un ángel de procedencia desconocida conservado en el Museu Marès de Barcelona. Finalmente, se considera una imagen de sant Eloi de la misma procedencia y de estilo semejante, para la que se aventura una fecha, una identificación y un origen distintos.

ABSTRACT

Barcelona sculptures from the Convent del Carme, from the end of fourteenth century. In Catalan museums there are many examples of the monumental sculpture of the Convent del Carme of Barcelona, one of the great Gothic constructions demolished in the city during the nineteenth century. Some of these fragments, which, from their style, can be dated around 1400, can be attributed to the studio of the sculptor Jordi de Déu, who worked in Barcelona from 1390 onwards. A console with a bust of an angel and a vault keystone with Saint Bartholomew and a holy abbot are the remnants which conform most clearly to the style of the *maestro*. We try to reconstruct possible locations for them inside the convent, bearing in mind various unidentified shields, fragments noted in old catalogues but now not located, and also an angel of unknown origin kept in the Museu Marès in Barcelona. Finally we consider an image of Saint Eloi of the same origin and similar style, for which we suggest a date, identification and origin different from the above.