

LA CREU DEL PATI
DE TÀRREGA.
UNA OBRA
DE L'ESCUPTOR
PERE JOAN

Per Camil·la Minguell Cardenes

5

Notícies entorn les primeres creus monumentals

Els documents plenament catalans parlen de creus en el seu sentit religiós com a símbol per excel·lència del cristianisme, i a més, dins un significat civil, com a senyals de protecció (de collites, béns, vilatans...) o delimitació (fites). És molt possible que primitivament n'hi hagués prou amb una creu gravada en una roca o a la paret d'un marge, i que haguessin anat agafant formes més complicades, com és el cas d'una pedra clavada a terra, com una fita, amb una creu de ferro al capdamunt.¹

Més endavant es dóna notícia de creus posades com a fites als confins d'una parròquia, d'una propietat qualsevol, al límit d'un espai d'enterrament, o bé situades als costats o a les cruïlles dels camins i a la sortida de les poblacions (en aquest cas, per estimular la pietat dels fidels). És considerable el nombre de creus que encara avui es troben a la vora dels portals de les poblacions. Altres, amb el creixement de la població, per trasllat o bé pel simple fet que s'hi elevessin originàriament, han quedat en un carrer o plaça al bell mig de la vila, com és el cas de la creu del Pati de Tàrraga.

S'erigiren creus davant dels castells i casals, a les entrades dels monestirs, al costat de les fonts públiques. També són conegudes les creus de fossar: "A Catalunya encara que d'antic, ja al segle XI [...] en el lloc on s'alçaven les forques hi havia una senzilla creu, que feia les vegades de distintiu de fossar, on de tard en tard se soterraven les despulles dels penjats".² Altres creus han estat erigides per fer memòria d'algun succés.³ Les creus monumentals les construïren en la seva majoria de pedra, encara que se'n coneixen també de marbre i alabastre.⁴ Alguns documents que fan referència a creus de rica escultura parlen del complement de pintat i daurat que rebien.⁵

La primera notícia documental entorn les creus monumentals data de l'any 978. Es tracta d'un document que fa referència a una venda d'alous al comtat d'Urgell, on es dóna l'afrontació del sol ixent, "*in ipsa cruce que nominant super villa nova villae*".⁶ Anys després, el 1022, en fer-se la dedicació de l'església de Sant Pau del Pi, al Conflent, es diu que la rodalia per la part nord arriba, "*in grumo et descendit per scala usque ad cruce*m".⁷

Una donació d'Ermengol, comte d'Urgell, de l'any 1035, parla d'unes creus de terme: "*Et sic descendit ad ipsam villam que dicitur Archells, in ipsa Ecclesia, ubi in angulo forinsecus crux termini signata est*". Continuant l'afrontació, el mateix document assenyala l'existència de dues pedres on són gravades o esculpides dues creus termenals: "*subtus castrum Lauri, ubi in duobus lapidibus due cruces designatae sunt*". Segons afirma la mateixa donació, en el lloc on ja hi havia una roca, la creu de terme s'hi dissenyava senzillament: "*in una rupe crux termini signata est*".⁸

La següent notícia ens condueix a l'acta de consagració de Sant Miquel de Cuixà, l'any 1045, en què el solar eclesiàstic estava fitat per creus amb immunitats: "*hanc immunitatis legem firmamus ut infra terminos praetaxati loci per infixas cruces designatos nullus fidelium quempiam persequi calumniae, depraedare, vel injuriae praesumat*".⁹

En la consagració de Santa Maria de Lladó, l'any 1089, hi ha una fita per l'estil: "*Praefatam antem ecclesiam Sanctae Mariae et omnia quae in circuitu ejus sum et ipsum cimiterium et caetera quae sunt Crucibus determinata et designata, spatia scilicet de uno colle in alterum in hujusmodi immunitatis et observantiae reverentia posuit*".¹⁰ En consagrar-se el monestir de Vilabertran es parla també de la immunitat en què es considerava posat: "*spatium crucibus determinatum*"¹¹, segons consta a l'acta datada el 1100.

Un document de l'any 1147 referent al castell d'Almenar ens diu que aquest tenia afrontacions "*per terminos et signos et cruces*", i repeteix en el mateix document les limitacions amb senyals i creus.¹²

L'any 1157 amb la consagració de l'església monacal arulesa es delimita l'àrea privilegiada per la immunitat concedida a les coses eclesiàstiques, i es fa constar com a fita una pedra dreta que portava una creu: "*a collo de steva usque ad Crucem petrae erectae*".¹³ Segons la dedicació de 1163, l'església i cementiri de Solsona estaven delimitats per creus, i se citen les creus de Comes i de Camprodó.¹⁴

La propera notícia, que esmenta Gudiol i Cunill, apareix en l'acta de consagració d'Ullà, del 1182, en què es fa esment del cementiri de seixanta legítims passos, "*et omnia que in circuitu ejus sunt crucibus designata*".¹⁵

A partir de la fitació de l'any 1211 en què s'al·ludeix a "*Ipsas petras signatas de crucibus in us facti*",¹⁶ segueix un període en què no s'han trobat notícies documentals de creus termenals.¹⁷

Les següents notícies ja ens condueixen a començaments del S. XIV. És a partir d'aquests moments quan ja es pot assegurar l'existència de les creus de terme. "*Costumbre antiquíssima que se fue incrementando con el tiempo, hasta producir, desde el siglo XIV, una copiosa floración de cruces, llamadas de término*".¹⁸ El mateix J. Gudiol també afirmava anys més tard: "No sabem cap exemplar que presenti caràcters per atribuir-lo amb anterioritat al segle XIV".¹⁹ Aquesta observació coincideix amb la que exposa A. Bastardes: "De les creus que hem vist i les estudiades solament per fotografies, no n'hem trobat cap que poguéssim classificar de romànica. Sense arriscar-nos molt, gairebé es podria assegurar que les creus de terme més antigues no són pas anteriors al segle XIV".²⁰

Sembla que és a partir del gòtic quan es comencen a trobar creus d'importància monumental. Durant els segles XV, XVI i XVII se n'erigiren moltes i disminueix considerablement la producció durant el segle XVII i el XIX.²¹

Algunes creus tenien inscripcions que deien les indulgències guanyades resant una avemaria (com la d'Anglesola), o donaven el nom del benefactor que l'havia fet construir, com a l'ermita de Sant Julià de Tarroja, la qual recorda la participació del mercader Ramon Tomàs (1435), o com la de Santa Maria del Camí (1539). Altres vegades duïen escuts amb els senyals heràldics dels protectors, com la del Pati de Tàrrega o la del castell de Guimerà; o els escuts de les viles, com la creu dels Auremts, de Cervera.²²

A aquest període s'atribueixen per una banda un fragment d'Olesa de Bonesvalls i una senzilla creu sepulcral damunt la porta de l'antiga abadia d'Amer.²³ A partir d'aquests moments una sèrie de documents ens donen notícies de creus d'alguna importància monumental, aixecades als confins d'un territori:²⁴ una deliberació del Consell de Barcelona, del 3 de setembre de 1343, fa referència al fet que es paguin cent sous a l'obrер Joan de Caules per a l'obra de la creu del coll de la Salada. Al mateix any un document parla d'una creu al camí del Llobregat. A l'obra de J. Sarret²⁵ es donen a conèixer una sèrie de documents pels quals pot demostrar-se l'existència de creus monumentals a la ciutat del Cardener a mitjans del S. XIV. Els anys 1357 i 1387 es menciona la creu de na Guitarda. L'any 1358 es menciona *quandam crucem que est iuxta locum vocatum Puig redon*; de 1373 és la determinació de reparar la creu del camí de Sant Pere, i es troba l'any 1399, la creu de Santa Llúcia. Mes tard, ja en el segle XV, a Manresa hi havia les creus de la Culla, del Pont Nou, de Valloriolla, de Collmanresa, del Pont Vey, d'en Capdepos, d'en Barberi, etc.

Altres creus a què fa referència J. Gudiol són la creu de Tarragona, del 1397; la creu d'en Piloter, del 1401, i la creu del Pi, del 1402, totes a Valls. Seguidament esmenta un document de l'any 1402²⁶ en què consta el contracte de l'escultor Jordi de Déu per l'obra d'una creu costejada pels jurats de Santa Coloma de Queralt. L'any 1415 s'adscriu la creu del Cementiri de Vic. El 1409 hi havia a Igualada una creu anomenada de Capdevila. A la mateixa població es mencionava el 1411 la creu del camí de Montserrat, i l'any 1476, la del Mercadal.²⁷

Segons consta en document, un picapedrer de Perpinyà anomenat Andreu Rollet el 29 d'agost de 1429 tractava "per una creu de pera de Guirona, lo cano e la creu de pera de portell", així com era feta la del portal de Sant Martí de Perpinyà. La nova creu era destinada a Prades.²⁸ És en aquests moments quan hem de situar la creu de terme de Tàrrega, la qual se situa a començaments dels anys trenta.²⁹

La creu de la sortida del portal del Carme

La historiografia targarina ens dóna notícia que a mitjans del S. XV es trobaven a Tàrrrega tres creus, situades a la sortida dels portals principals (a uns cinquanta metres de distància entre elles): el del Carme, el d'Urgell i el de Sant Agustí. "Les tres creus, de primera factura, d'estil gòtic florejat i completament aïllades, s'alçaven damunt d'espaiosa graonada i elegant sòcol, tot vuitavat, inclòs el con, de molt considerable altura [...]. De totes elles, la més formosa era la creu del Pati, que es trobava en sortir del portal del Carme: aquesta era la més notable i de majors dimensions, d'exuberant ornamentació [...]"³⁰

Referint-se a aquesta creu, l'historiador targarí Segarra i Malla, basant-se en la *Història del Bisbat de Vic*, de Montcada Ferrer, reproduïx un fragment del *Llibre de Cerimònies* que data del 15 de gener de 1595, on consta: "[...] e encara un dia eixent de passejar ab lo senyor Perot de Bellver, cavaller desta vila, passant davant de la Creu del Portal de Cervera, a pregàrie de dit senyor Bellver, va concedir a quiscun lle diris un pater noster i una avemaria o tantes quantes vegades los fahels cristians la saludarian llevantse els homes el sombrero ab molta honor y reverencia de la figura de Santa Creu, quaranta dies de perdó posant-se dit Reverend de Vich a contemplar la bellesa de la Creu y la fàbrica tan curiosa"³¹

La propera notícia referent a la creu data del 2 de març de 1862, quan fou abatuda per una forta tramuntana. Els fragments foren recollits i portats a un racó de l'ajuntament.³² El 20 de setembre de 1876 els components de la Comissió Provincial de Monuments Històrics i Artístics de Lleida enviaren un comunicat a les autoritats locals en què demanaren que fossin traslladats a l'esmentada ciutat, per conservar-los al museu, "els trossos de la creu gòtica que existia a la plaça del Carme d'aquesta vila i que fou destrossada al fer-la caure una gran ventolada"³³ on restà inventariada amb el núm. 87.

Amb aquestes paraules suplicava el retorn de la creu a Tàrrrega Duran i Sanpere l'any 1928: "Mireu de tornar a Tàrrrega els bocins de la creu del Pati per plantar-la novament a la terra on florí. Si això no era possible, preneu-ne l'emmotllat i proveu de fer-ne una reproducció completa"³⁴

Després d'una costosa recuperació de la creu,³⁵ fou aproximadament cap a l'any 1944 quan aquesta es trasllada a Tàrrrega i es constitueix la Comisión pro Monumento a los Caídos, la qual encarregarà una sèrie de



projectes per a la reconstrucció de la creu.³⁶ Durant l'any 1945 era a Barcelona, on es procedia a la reconstrucció perquè fos emplaçada novament a la ciutat.³⁷ Així fou com l'escultor Carles Anadón (del qual són conegudes altres obres a Tàrrrega) s'encarregà de reconstruir la part superior de la creu, la qual, juntament amb el pom original, constitueix el "*Monumento a los Caídos*" (consta en el sòcol) que s'inaugurà l'any 1955 a la plaça Major.

Quant a la creu fragmentada, els membres del Museu de Tàrrrega la col·locaren al vestíbul del Palau dels Marquesos de la Floresta amb l'esperança que algun dia pogués traslladar-se al que és en l'actualitat el Museu Comarcal de l'Urgell.

Moment en què es refà el monument i es col·loca la nova creu damunt el pom original. (Fotografia: Família Saula Briansó).

Orígens de la creu

Tot i que en l'actualitat no es disposa d'informació documental referida de forma directa a la factura de la creu, existeix un document del 18 d'agost de 1431 publicat per J. Segura³⁸ l'any 1895 que informa d'una donació per a l'obra d'una creu : “*Ego Francisca uxor petri gaçet quondam ville de Verduno [...] Item volo et mando fieri quandam crucem de pedra in capite coste de Tarregua, termini de Verduno, cui assigne de bonis meis Viginti libras barchinonenses [...]*”. L'any següent es féu una deïxa de cent sous perquè fossin lliurats “*opera de la creu que operatus est in loco de Montblanquet*”.

Ja l'any 1919 Gudiol i Cunill³⁹ relacionava aquest document amb la creu del Pati, el marge cronològic de la qual partia de l'any 1431. Aquesta observació ha estat present en l'anàlisi posterior de R. Manote,⁴⁰ segons la qual el període cronològic esmentat coincideix amb un període en què l'escultor Pere Joan, autor de la creu, es movia per aquesta zona geogràfica.

Als segles del gòtic, amb la monumentalització les creus adquireixen gran importància fins al punt que la gent sentia gran estimació per aquestes. Cada poble volia tenir la millor i eren cridats els escultors de més importància, com és el cas de la creu en qüestió.

De les quatre armes parlants⁴¹ que apareixen al bordó del pom de la Creu, es pot deduir que la hipotètica donació d'aquesta dona per a la realització no fou única, i que hi varen contribuir diverses persones (paers, confreres o protectors).



Acte d'inauguració i benedició el dia “11 de setembre” de 1955. (Fotografia: Arxiu Fotogràfic de l'Institut d'Estudis Ilerdencs).

Autoria de la creu: l'escultor Pere Joan, màxim exponent del corrent internacional a Catalunya

La creu del Pati fou atribuïda per Duran i Sanpere a un dels grans artistes del segle XV, Pere Joan,⁴² autor de nombroses obres en molts dels territoris que formaren part de la Corona d'Aragó.

Ja l'any 1928 insinuava saber l'autor de la creu⁴³ i fou l'any 1934 quan afirmà: "Dins la innúmera família de les creus de terme catalanes, cap de tan reeixida com la de Tàrraga [...]. I si la confrontació d'elements i dels detalls no bastava a dur el convenciment de la paternitat de la creu de Tàrraga, bastaria i sobraria la perfecció de l'obra, la bellesa del conjunt i aquella original manera de concebre que només Pere Joan trobava, dins el seu temps, a Catalunya".⁴⁴

És a partir de l'anàlisi estilística i de la comparació de l'obra amb el conjunt de l'autor (com veurem més endavant hi ha elements idèntics) que, Duran i Sanpere atribueix l'obra a Pere Joan, sens dubte, l'escultor de la primera meitat del XV del qual hom ha reunit un nombre més variat quant a dades documentals, i alhora, un mestre tan personal que permet identificar molt fàcilment el seu estil.⁴⁵

L'obra de Pere Joan, fill de l'escultor Jordi de Déu i germà d'Antoni Joan, del mateix ofici, suposa la contribució més elevada de l'escultura catalana al panorama de l'escultura internacional europea.

Els seus treballs com a escultor s'inicien a la façana del Palau de la Generalitat de Barcelona que avui dona al carrer del Bisbe. Els diputats decidiren el 1416 construir una "paret o portal per cloure lo dit ort" (el que existia entre les dependències que donen al carrer de Sant Honorat i al carrer del Bisbe). El mestre d'aquesta obra era Marc Safont i les escultures foren encarregades a Pere Joan, el qual degué començar el seu treball immediatament, ja que el dia 15 de març de 1418 el relleu de Sant Jordi ja estava posat damunt el portal, i a més havia obrat la xambranna que envolta el relleu.⁴⁶

El 7 de març de 1418, una època signada per l'escultor confirma que, al mateix temps que treballava per a la Generalitat, havia esculpit una gran clau de volta amb la figura de Déu Pare per a la seu de Barcelona.

El dia 8 de març de 1426 fou acordada la construcció del retaule major de la seu de Tarragona entre l'arquebisbe Dalmau de Mur i el capítol d'una part, i Pere Joan de l'altra. Tres anys després, el 5 d'abril de 1429, l'arquebisbe Dalmau de Mur posava solemnement la primera pedra del retaule i arbitrava els mitjans necessaris perquè es pogués dur a terme.⁴⁷

Pere Joan complí els pactes establerts en les capitulacions del retaule, i el 18 de gener de 1434, una època signada per l'escultor confirma que portava sis anys de treball, i encara continuava el 1346, segons ho confirmen una altra època i un albarà datats el 15 de desembre d'aquest any, en els quals Pere Joan consta com a mestre del retaule. L'acabament d'aquesta obra no degué produir-se fins després de 1445, ja que el mes d'abril d'aquest any Pere Joan des de Saragossa es traslladà a Tarragona. Mentrestant, l'arquebisbe Dalmau de Mur el 1431 havia passat a ocupar la mitra de Saragossa, i el prelat manifestà ben aviat l'interès per dotar la seu d'un retaule semblant al de Tarragona, i confià l'obra a Pere Joan, el qual a partir de 1434 realitzarà a la vegada els dos retaules. Les primeres notícies del retaule major de la seu de Saragossa les donen dos documents del 3 i 4 de maig de 1434, en què es fa constar que Pere Joan havia anat a Saragossa per l'obra del retaule i s'havia traslladat a Conca per veure la pedrera d'alabastre, i que per aquest motiu havia estat dos mesos fora de casa, i també que havia anat a veure la pedrera d'alabastre de Gelsa.

D'aquesta pedrera el dia 4 de maig de l'any indicat ja s'extreia alabastre per al retaule i hi treballaven, en aquestes feines, Guillem Paliça i Joan Simon, picapedrers de València. Altres notícies semblants, relatives al retaule de Saragossa, es troben durant els anys 1434 i 1435. Aquest darrer any, en els comptes de les despeses del retaule, entre abril i desembre, consten Pere Joan, Joan Simon, Guillem Paliça, Antoni Dalmau i un francès.

Des del 1434 fins al 1440 Pere Joan degué realitzar la part baixa del retaule, que comprèn el sòcol i la predel·la amb cinc escenes de Sant Vicenç i Sant Valeri.

El mes d'octubre de 1440 Dalmau de Mur contractà amb l'escultor l'obra del cos principal del retaule, que havia d'ésser de pedra i de fusta, i la disposició variava per complet respecte del retaule de Tarragona, ja que en comptes de seguir la distribució de carrers en els quals figuraven diverses escenes, el contracte de 1440 especificava que hi hauria tres històries.⁴⁸

Els documents no deixen prou clar si Pere Joan acabà el retaule o no, i si posteriorment al 1445 continuà treballant-hi. Sembla d'una part que del contracte de 1440 foren realitzades algunes parts, com els quatre pilars que emmarquen les tres escenes realitzades pel mestre Ans Piet d'Ansó, i que quan aquest es féu càrrec de l'obra el 1467 hi havia una figura de Déu Pare que fou substituïda. Per una altra part, un document reial del 12 de setembre de 1449 diu textualment: "Pere Joan ymaginayre, que ha fet lo retaule de la Çeu de Çaragossa", i un altre del 30 de març de 1450 assenyala Pere Joan com a "Ymaginatore et magistrum retabuli sedis civitatis Cesarauguste".⁴⁹

El retaule major de la seu de Saragossa no fou l'únic treball que l'escultor portà a terme durant la seva estada en aquella ciutat. El 23 de setembre de 1443 don Gonçalvo de la Cavalleria li encomanà el retaule per a la capella dedicada a l'Esperit Sant de la casa de la ciutat de Saragossa. Després del 1445 l'escultor no torna a sortir documentat a Saragossa. Una carta del rei Alfons el Magnànim datada el 12 de setembre de 1449 a la Torre del Grec, a Nàpols, el rei s'adreça a Pere Joan i li prega que "ab lo primer passatge e quant mes prest poren ab dos o tres ajudants vostres" es traslladi a la cort napolitana. Malgrat aquest desig del monarca per tenir Pere Joan al seu costat, l'escultor el 30 de març de 1450 encara romaní a Barcelona.⁵⁰

Des del 7 d'octubre de 1450 Pere Joan consta com a mestre d'obres a la cort de Nàpols, i la seva activitat al Castell Nou arriba fins al 1455. Els anys 1457 i 1458 el mestre treballava en una casa d'Arnau Sanç, castellà del Castell Nou. Després de la mort del rei, al juny de 1458, no es tenen notícies de Pere Joan.

Els treballs escultòrics de la façana del Palau de la Generalitat de Barcelona (1412), el retaule major de la seu de Tarragona (1426-1445?), el sòcol, el bancal i els marcs de les escenes del cos principal del retaule major de la seu de Saragossa⁵¹ (1434- 1445?) constitueixen les obres documentades que es conserven de l'escultor Pere Joan.

Ja Duran i Sanpere, en el primer assaig de monografia que va dedicar-li, va afegir a les seves obres alguna peça nova que, pel seu estil, no oferia cap mena de dubte. A les escultures de la façana de la Diputació de Barcelona (1416-1418), al retaule de Santa Tecla a la seu tarragonina (contractat l'any 1426) i al de Saragossa (1434-1445) va afegir-hi la clau de volta guardada al Museu d'Art de Catalunya, la creu del Pati i una altra peça, l'atribució de la qual ha resultat més discutida: l'Àngel Custodi del pont de Saragossa.

Per altra banda, la crítica ha situat la part frontal del sepulcre del bisbe d'Osca Hugo de Urries (mort el 21 de febrer de 1443), conservat al Museo Episcopal i Capítular de Arqueología Sagrada a Osca, i l'estàtua de la Verge de l'Aranya, actualment perduda.⁵²

Posteriorment J. Madurell⁵³ constatà la intervenció de l'artista en les obres de la catedral de Barcelona, ja que va percebre una quantitat per a l'entallament d'una de les claus de volta de la nau central.⁵⁴

Treballs posteriors, basant-se únicament en l'anàlisi estilística, han contribuït a ampliar l'obra coneguda. En el cas de l'obra que ens ocupa, una atribució ja feta per Duran i Sanpere; en altres casos, afegint obres totalment inèdites i desvinculades d'ell fins aleshores.⁵⁵ L'estudi de R. Steven Hanke⁵⁶ constitueix una valuosa aportació. Aquest ha centrat la seva recerca en les anys d'estada a l'Aragó de Pere Joan.⁵⁷

Deixant de banda el conjunt d'obra de Pere Joan, i centrant-nos novament en la creu del Pati, i la posició d'aquesta dins la seva trajectòria, cal destacar l'aportació de R. Manote. En la seva anàlisi parteix, per a la identificació de l'autoria de la Creu, del marge cronològic aportat per Gudiol i Cunill per una banda, i de l'analogia estilística amb la resta d'obra, per l'altra (basant-se en les observacions de Duran i Sanpere). Com a resultat l'autora relaciona cronològicament l'obra de la creu amb els anys en què Pere Joan estava compromès en l'execució d'un important treball a Tarragona (considerant l'obra realitzada com un parèntesis quan el retaule de Tarragona no havia estat encara finalitzat): el 8 de març de 1426 s'encomanà l'execució del retaule major de la seu de Tarragona a Pere Joan. El 5 d'abril de 1429 es celebrà la benedicció de la primera pedra del retaule major. L'any 1434 Pere Joan es fa càrrec de l'obra del retaule major de la Seu de Tarragona. Els documents conservats acrediten que des d'aquesta ciutat realitza diversos viatges a Saragossa i rep diverses quantitats pels seus treballs els anys 1433 i 1436.⁵⁸ És possible que en fer aquests viatges li fos encomanada a Tàrraga l'obra de la creu, segons informen els documents. Com a resultat, l'autora situa la factura de la creu, de primeríssima qualitat,⁵⁹ com un parèntesis dins el període en què l'artista estava compromès en l'execució del retaule major de la seu de Tarragona, fase més brillant dins la seva trajectòria.⁶⁰

La represa de la tradició europea. Factors originals del corrent internacional a Catalunya

Al voltant del 1400 a Catalunya les manifestacions artístiques intenten una major aproximació a la realitat, dins d'uns convencionalismes que suposen una integració de tots els elements d'una composició que per mitjà d'una varietat de paisatges, d'arquitectures, d'elements mobiliaris, de vestits i pentinats i d'una diversitat de tipus, configuren unes escenes més verídiques. Els convencionalismes són manifestos en la major part de les obres, malgrat que la varietat de models pugui suposar una incorporació directa i completa d'elements reals. I per altra part, la realitat apareix més òbvia, ja que s'incorporen en el món de l'art temes profans.⁶¹

A Catalunya, per uns condicionants específics, en un primer moment del desenvolupament del corrent internacional només l'escultura és la que trasllueix el retrat, per la seva relació amb el món francoflamenc i borgonyó.

Han de considerar-se com a factors originals del corrent internacional a Catalunya, la presència de mestres estrangers, procedents de França i Flandes especialment, la importació d'obres d'aquests països i la integració d'alguns mestres catalans en la mateixa línia, ja a la darrera dècada del segle XIV. En alguna de les tècniques la presència de mestres estrangers no fou sols en el període d'inici del corrent a Catalunya, sinó que contribuï en bona part al seu assentament o a la seva projecció per diverses comarques catalanes durant la primera meitat del segle XV, quan les formes internacionals ja estaven consolidades i experimentaren un canvi envers Flandes.

El fet que a Catalunya des del darrer quart de segle XIV fins al 1440 es trobin mestres procedents de Brussel·les, Lieja, París, Estrasburg, Alemanya, la Picardia, etc., demostra la voluntat manifesta d'una cultura artística oberta a Europa que en certa manera es distingeix del que havia estat durant el tercer quart del segle XIV, en què pràcticament havia viscut de les rendes anteriors a l'any 1348 (l'activitat dels escultors Pere de Sant Joan a Mallorca, a Girona, a Perpinyà, a Castelló d'Empúries i a la Seu d'Urgell; de Françoy Salau al palau del rei Martí al monestir de Poblet; del mestre Carlí a les seus de Barcelona i de Lleida, i de Rorli Gautier a Perpinyà i a la Seu de Lleida, propicià la creació d'una gran riquesa de formes escultòriques, més flamenques entre 1390 i 1410 aproximadament, i més borgonyones a partir d'aquest darrer any).

Aquesta presència dels mestres estrangers les darreries de segle XIV i el primer terç o la primera meitat del XV és un fenomen de confluència de l'art europeu, sense que es pugui parlar d'unes directrius imposades, ja que existeix una gran diversitat de formulacions que, malgrat una tendència major cap a França i Flandes, s'inclou dins d'un panorama més ampli que comprèn tot l'art europeu de l'època.

En el camp de l'escultura, els treballs de l'obra del cor de la seu de Barcelona, dirigits per Pere Sanglada, suposen el punt de partida més important del corrent internacional català, i d'aquest nucli sortiren dos dels exponents més singulars: Antoni Canet i Pere Oller. I per damunt de tots destaca Pere Joan, el més clàssic i personal dels escultors entre 1410 i 1440. Ja en el seu primer treball conegut a la façana del Palau de la Generalitat, les imatges dels babuïns i dels bestions i altres figures de les gàrgoles indiquen un assoliment complet de les pautes internacionals, amb la seqüència dels ritmes ondulats i gràfics que les caracteritzen, però, a la vegada, amb una interpretació pròpia, quasi violenta, marcada per la intensitat del dibuix, pels plecs en moviment i per l'expressivitat dels rostres, que als bestions es mostra agressiva.

Al costat d'aquests valors globals, s'observa també en algunes d'aquestes figures el preciosisme descriptiu que apareix com una constant en les obres de Pere Joan. Aquest preciosisme encara s'observa més al relleu de Sant Jordi, a l'arnès del cavaller i a la muntura del cavall.

Per comparació amb les obres posteriors, la perfecció dels treballs del Palau de la Generalitat es troba encara molt lligada als esquemes internacionals francoflamencs, si bé ja deixa veure les possibilitats de l'escultor en la seva interpretació pròpia del llenguatge plàstic, que en endavant cada vegada desenrotllarà amb més força i que serà més pròxim a la realitat.

Les seves imatges i els seus retaules configuren un art plenament integrat en les tendències artístiques de l'època, i a la vegada suposen una visió pròpia del fet escultòric que el diferencien netament dels altres escultors contemporanis. Es podria dir que el seu art és el resultat d'una síntesi molt més crítica, fins i tot de la que feu Cascalls, i que les noves propostes sobre les quals ell treballa obeeixen a un plantejament peculiar del fet escultòric, al qual dota de tots els caràcters de la realitat, tot deslliurant-se de la solemnitat borgonyona que durant la seva activitat, i especialment en els primers anys, havia marcat la segona fase d'aquest corrent europeu.

La creu del Pati

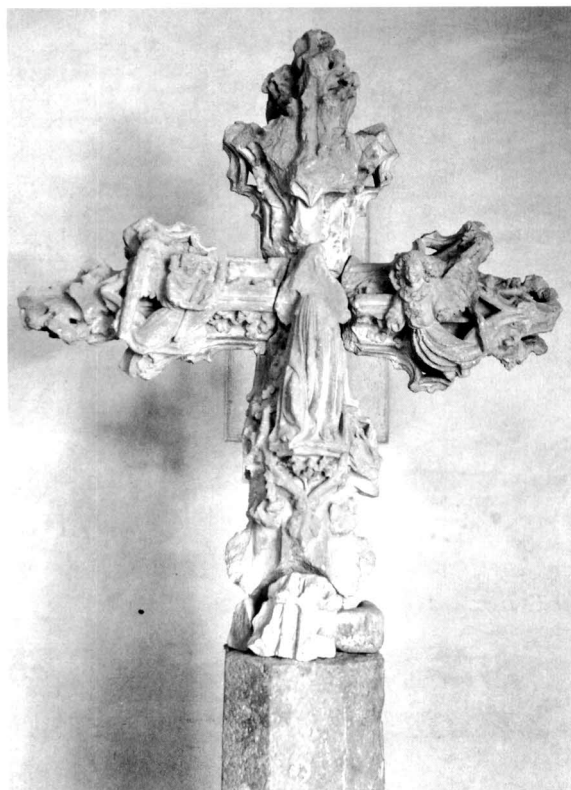
La creu del Pati de Tàrrega s'alçava damunt una espaiosa graonada amb un elegant sòcol vuitavat. La creu pròpiament dita es conserva avui molt mutilada i erosionada. L'estructura responia a la tipologia de creu llatina coberta amb abundant ornamentació vegetal anomenada segons la classificació establerta per Gudiol i Cunill, floronada,⁶⁴ i tan sols en resta l'esquelet que forma la creu llatina.

Tot i que no se sap amb exactitud com era l'estructura externa que envoltava la creu, el que sí es pot assegurar és que era en forma de floró quadrifoliat,⁶⁵ composta per una sèrie de pètals que responien a la forma de la flor de lis, motiu molt típic de les creus de l'època, sobretot de les creus processionals, els extrems dels eixos de les quals acabaven amb els tres pètals d'aquesta flor.

Els espais formats entre l'interior d'aquesta estructura i la creu eren plens de calats, els quals reforçaven i equilibraven el pes de l'abundant massa pètria.

La creu deixa veure tant en les parts frontals com en les laterals una motllura lineal que en defineix l'esquelet, decorat a banda i banda per fullam. En els costats laterals dels braços, gruixuts, es poden apreciar les parts per on la peça és fragmentada. És en aquestes parts on la motllura es prolongava formant la gran flor. Es poden observar encara, als extrems frontals dels braços horitzontal i vertical, formes que responen a les del pètal de la flor de lis.

Al bell mig de la creu es disposa una iconografia típicament gòtica: a l'anvers, la figura del Crucificat, de la qual tan sols resta un fragment de la part inferior; Al revers, damunt una base, i sota el que probablement fou un dosseret acabat en forma de pinacle (part mutilada), la figura de la Mare de Déu, de la qual tan sols es conserva la part que va de sota el pit en avall. Val a dir que els plecs de la túnica denoten certa postura d'equilibri en el cos de la Mare de Déu, amb la qual cosa hi cap la possibilitat que la Mare de Déu estigués sostenint l'infant (tema que substitueix l'*Agnus Dei* romànic).



Revers de la creu original (fragmentada i encaixada per unes estructures metàl·liques) amb la figura de la Mare de Déu rodejada d'àngels. Vestíbul de l'antic Palau dels Marquesos de la Foresta, seu de la Mútua Patronal. (Fotografia: Arxiu fotogràfic del Museu Comarcal de l'Urgell).

Dos àngels relativament ben conservats flanquegen la Mare de Déu adossats als lòbuls de l'eix horitzontal de la creu.⁶⁶ Encarats a la Mare de Déu, en actitud comunicativa, presenten unes ales de dimensió considerable, tret que conjuga perfectament amb la postura volàtil (les extremitats inferiors estan suspeses endarrere) que aquests expressen. A aquest efecte hi ajuda també la forma ondulant i suau amb què estan treballats els plecs de les túniques a l'alçada de la cintura. L'àngel situat al costat esquerre (al qual li manca bona part del cap) toca un instrument similar a una arpa. Al de la dreta, tot i estar en actitud de fer alguna cosa, li manquen els braços.

El pom, que com ja s'ha esmentat anteriorment és l'única part original del S. XV que es conserva en la reconstrucció que es va fer per a la plaça Major, és, per la pròpia entitat i pel relatiu bon estat de conservació (tot i que manquen petits fragments i presenta erosió global), el més important a considerar en l'estudi d'aquesta obra. Està format per un fris vuitavat (que gira al voltant del pal o eix vertical de la creu) on es representen vuit sants.⁶⁷

Totes les figures estan sustentades per una cornisa decorada amb una garlanda de fulles entrelaçades amb quatre escuts, en els quals apareixen, respectivament, els següents motius: l'anagrama JHS, una cabana rodona amb sostre cònic, una serra i un animal, símbols dels quals varen contribuir en la realització de

l'obra. Tot i la difícil identificació, l'animal presenta uns trets similars a la cèrvia, la qual apareix normalment als escuts de llinatges diferents (Cervià i Boixadors). En relació a la serra, són nombrosos els segells de les persones anomenades Serra, amb una serra a l'escut, des de Guillem de Serra, del 1323.⁶⁸ La cabana formaria part dels edificis i construccions en pedra que apareixen freqüentment en l'heràldica catalana, tot i que no respon de forma concreta a les característiques que presenten aquests.

A la part superior les imatges estan capçades per dosserets profusament decorats i separats els uns dels altres per petits muntants a manera de pinacles, els quals fan la funció de separar i reforçar plàsticament els angles: cada dosseret, coronat per un pinacle (resseguit per fulles de col), és configurat per dues cares que formen angle, cadascuna de les quals conté dos registres que presenten originals arcs conopials (coronats per florons), a l'interior dels quals trobem, en el primer nivell, quadrilòbuls i dobles arqueries cegues, i en el segon –tot i que ja no en resta gran cosa–, quadrilòbuls calats. Destaca el conjunt per la seva minuciositat.



*Àngel situat al costat esquerre de la Mare de Déu tocant un instrument similar a l'arpa.
(Fotografia: Arxiu fotogràfic del Museu Comarcal de l'Urgell).*



*Àngel situat al costat dret.
(Fotografia: Arxiu fotogràfic del Museu Comarcal de l'Urgell).*

El pom d'aquesta creu tradueix l'aspecte ornamental de l'arquitectura gòtica, i adapta perfectament la combinació d'arcs conopials, claraboies, dosserets, pinacles i altres elements que suggereixen a la visió l'aspecte real d'una arquitectura. Cal destacar que aquesta interpretació també és coneguda a les magolles o nusos de les creus processionals, dels calzes, dels bordons, dels copons, dels ostensoris, reliquiariis i creus reliquiari,⁶⁹ així com en els retaules de pedra i els sepulcres, pràctica de llarga tradició.

Les figures que es representen són de difícil identificació ja que en la seva majoria tenen les mans mutilades i han perdut els seus atributs. Es tracta de quatre figures femenines i quatre de masculines, disposades en alternança, entre les quals es poden identificar les imatges de San Pau i Santa Llúcia⁷⁰ (amb certs dubtes) i les de San Miquel i Santa Bàrbara⁷¹ al costat dret d'aquest, amb certesa.⁷²

El tractament dels personatges respon a dos tipus, el masculí i el femení, amb trets molt semblants per a quasibé totes les imatges, molt pròpies de l'estil de Pere Joan. Les santes presenten una delicada testa, amb els ulls ametllats, un dolç somriure i la front abombada, rodejada d'abundant cabellera rissada que arriba fins a les espatlles, estretes i arrodonides. El coll és molt llarg i delicat. El cos és cobert per uns ropatges que presenten dues varietats: a base de mantell i túnica en caient de les espatlles en avall, o bé amb cintura molt alta marcada sota els pits.

El tipus masculí, barbat, representa homes d'avançada edat, d'aspecte venerable, amb llibres i filacteris a les mans i ropatges amb amples plecs. Les figures masculines són sempre les que estan recolzades en la part de la cornisa que ostenta un dels quatre escuts, i queda un espai lliure per a cada una de les figures de les quatre santes.

Destaca, per l'especial tractament que rep, l'escena en què apareix la figura de Sant Miquel. El seu cap presenta les mateixes característiques que les de les quatre santes. El cabell rutllat apareix cenyit per una diadema perlada i les grans ales, plegades endavant, són típiques de la manera de fer de Pere Joan. El sant vesteix indumentària militar amb armadura bombada al tòrax i molt cenyida a la cintura, damunt una cota de malla que es deixa veure en el faldatge i en els braços, amb les mans protegides per guantellets. Porta proteccions metàl·liques a les cames, cuixeres tubulars, genolleres, greves i sabatons de malla.⁷³ El sant apareix amb el braç dret aixecat mutilat en la part corresponent a l'avantbraç i segurament brandava una llança, avui desapareguda, que devia anar clavada amb la mà esquerra sobre el cos del drac, figura del dimoni que es troba als peus. Aquest animal fantàstic contrasta per el seu aspecte repugnant amb la bellesa resplendent de l'arcàngel. La figura es diferencia de la resta per la seva actitud en moviment.

Iconogràficament es tracta d'una representació perfectament enquadrada dins el segle XV. El sant és representat com un cavaller, armat amb la llança, que abat el drac malèfic, d'acord amb un tipus de representació usual en l'època, de la qual participen també les representacions de Sant Jordi. El que el distingeix de forma determinant són les grans ales, malgrat que hi ha exemples anteriors en què no apareixen, com en el Sant Miquel provinent del Museu Diocesà de Lleida.⁷⁴ Aquesta iconografia s'introdueix ja des del S. XIII a Mont Gargano i es difon a través de la miniatura.⁷⁵

Finalment, fent referència a les analogies que presenta el pom de la creu amb certes peces de l'autor, cal destacar les observacions fetes per Duran i Sanpere.⁷⁶

Aquest autor apunta en primer lloc a la caracterització dels caps de les diverses figures que apareixen en el nus: "les testes, amb el front sortit, els rulls escampats i el somriure tot just encetat",⁷⁷ imatges que comparen amb les santes dels muntants del brançal de Tarragona.

També fa esment de les robes feixugues de la figura de Sant Miquel (situat també al nus de la creu), "amb l'armadura de plaques que deixa visible, als braços i al faldellí, la cota de malla, amb la cintura apretada". Aquesta figura la relaciona directament amb el Sant Miquel del portal del sagrari del retaule de Tarragona.

El tercer element al qual fa referència l'autor és el cap monstruós del diable, aterrat i impotent (situat als peus del sant), el qual equipara amb els que presenten els capitells dels portals laterals del retaule de Santa Tecla.

Posteriorment, R. Manote,⁷⁸ a l'igual que A. Duran i Sanpere, destaca la semblança del drac amb els monstres que apareixen al retaule de l'altar major de la catedral de Tarragona, i la de l'arcàngel que custodia la capella destinada a la reserva sacramental a la seu de Tarragona.

Fent referència un cop més a l'estil que caracteritza Pere Joan, cal destacar, en primer lloc, en els elements arquitectònics que presenta l'obra, com dins l'intent d'aproximació a la realitat amb l'adaptació i integració d'elements d'aquesta apareixen tant en la creu com en el nus arquitectures de fons disposades en fun-

ció d'emmarcar les escenes de la Mare de Déu i els Sants, respectivament, oferint així un context verídic.⁷⁹ És evident que aquests elements participen del preciosisme internacional.

En el tractament de les figures també s'evidencia la integració de la realitat. No hi manquen, però, de forma global, certs convencionalismes marcats pel component cortesà que caracteritza el corrent internacional, els quals es combinen perfectament amb els valors més propis de l'artista; així s'observa com els àngels i els sants es mouen dins una línia que manifesta refinament i elegància. Els seus rostres denoten un apropament, una integració d'una realitat suau, plàcida, que ens ve donada pel seu tractament (al qual ja he fet referència) on destaca el somriure beat i els rulls escampats, elements d'influx borgonyó interpretats d'una forma força personal per part de l'artista.

Per altra banda, els cossos accentuen la seva volumetria gràcies al tractament de les robes, de plegat ampli, arrodonit, formant amb els plecs una seqüència de ritmes ondulats, tant en el cas dels àngels que acompanyen la Mare de Déu com en el dels sants que envolten el pom.

A diferència de la resta de figures, en la composició on apareixen San Miquel i el drac s'observa clarament una sèrie de caràcters diferencials. L'escultor es deslliura de les formes que poden considerar-se dins la moda i accentua els valors que el defineixen com la figura més representativa de l'escultura internacional catalana.

Aquests valors se centren, sobretot, en el domini de la contraposició del llenguatge artístic, basant-se en la suavitat-idealització que s'expressa en el rostre plàcid de l'arcàngel per una banda, i en la realitat amb connotacions quasi naturalístes que caracteritzen el rostre del monstre per altra. Aquesta realitat estaria al mateix temps, i com es ben característic en Pere Joan, supeditada a les formes dels elements gràfics que configuren la indumentària i el tractament del cos del sant, els quals originen una variada i definida gamma de textures.

El moviment, en l'acció de clavar la llança al monstre, és un altre element important a l'hora de parlar d'elements que defineixen un art propi en Pere Joan. L'acció es combina a la perfecció amb l'expressió rústica, desagradable i dura del drac, i configura una escena en què es produeix dramatisme marcat pel personatge secundari. Amb aquest recurs l'artista aconsegueix el punt idoni per a l'expressió de la realitat.



Nus de la creu amb les vuit figures sustentades per una cornisa on es representen quatre escuts. (Fotografia: Arxiu fotogràfic del Museu Comarcal de l'Urgell).



Escena de Sant Miquel amb el monstre. (Fotografia: Arxiu fotogràfic del Museu Comarcal de l'Urgell).

1. DURAN I SANPERE, A., 1972: *Llibre de Cervera*, F. Camps-Calmet Ed. Tàrrrega, p. 134.
2. GUDIOL I CUNILL, J., 1919: *Assaig d'un inventari de les creus monumentals de Catalunya*, Centre Excursionista de Catalunya, p. 14.
3. *Ibid.*, p.12.
4. *Ibid.*, p.16.
5. *Ibid.*, p. 16.
6. MIRET I SANS: *El Vizcondado de Castellbò*. Apèndix 1. Obra citada per: GUDIOL I CUNILL, J. 1919: op. cit. , p. 7.
7. VILLANUEVA: *Viage Literario*, IV, Apèndix XXIV, p. 289. Obra citada per GUDIOL I CUNILL, J., 1919: op. cit. p. 7.
8. Marca Hispànica, apèndix. CCXIII. Citada per GUDIOL I CUNILL, J. 1919: op. cit. p. 8.
9. Marca Hispànica: apèndix CCXXVIII. Citada per GUDIOL I CUNILL: op. cit. p. 8.
10. España sagrada: XLV, apèndix XXII. Citada per GUDIOL I CUNILL: op. cit. p. 8.
11. Marca Hispànica: ap. CCCXXVII. Citada per GUDIOL I CUNILL: op. cit. p. 8.
12. BOFARULL, P. de: *Procesos de las antiguas Cortes*: VIII, p. 27. Citada per GUDIOL I CUNILL: op. cit. p. 9.
13. TEJADA: *Colección de C nones de la Iglesia de España y América*, III, p.227. Obra citada per GUDIOL I CUNILL: op. cit. p. 9.
14. Segons afirma GUDIOL I CUNILL: op. cit. p. 9 referint-se a V.L. IX, ap. IX.
15. E.S.: XLV, ap. XXI. Citat per GUDIOL I CUNILL: op. cit. p. 10.
16. CARRERAS I CANDI, F.: *Jocs Florals de Barcelona*: 1980, p. 182. Obra citada per GUDIOL I CUNILL: op. cit. p. 10.
17. Cal destacar que aquesta observació fou feta l'any 1919 per GUDIOL I CUNILL. En relació a l'aportació d'aquests primers documents, vegeu BASTARDES i PARERA, 1983: *Les creus al vent*, Barcelona, p. 10, on considera que les creus que s'esmenten no s'ajusten al concepte que es té d'aquestes en l'actualitat i afirma que els dits documents fan referència a fites de les quals dubta de si foren erigides en homenatge a Crist, de la seva funció en les cerimònies religioses o en les benediccions de termes. Així doncs, aquest autor considera les creus referides en aquest conjunt documental recopilat per GUDIOL i CUNILL, com les pre-creus de terme.
18. DURAN I SANPERE, A. 1947 : *Antiguas cruces de término*, Divulgación histórica, vol. IV, Aymà, p. 230.
19. GUDIOL I CUNILL, J., 1933: *Nocions d'arqueologia sagrada catalana*, vol. II, pp. 409- 410.
20. BASTARDES I PARERA, A., 1983: *Les creus al vent*, Ed. Millà, Barcelona, p. 24.
21. DURAN I SANPERE, A., 1972: op. cit. p. 135.
22. *Ibid.*, p.135.
23. GUDIOL I CUNILL, J., 1919: op. cit. p. 10.
24. Relació documental basada en l'obra de GUDIOL I CUNILL, J., 1919.
25. SARRET I ARBÓS, J.: *Les Creus de pedra del terme de Manresa*, p. 6 i 7. Obra citada per GUDIOL I CUNILL, J., 1919, p. 11.
26. Publicat per Mossèn Joan Segura a *Gazeta Montanyesa*, 19 de setembre.
27. SEGURA, J.: *Història d'Igualada*, II, pp. 306 i 307. Obra citada per GUDIOL I CUNILL, J., 1919, p. 11.
28. Arxiu Pirineu Oriental: G 938. Referència de GUDIOL I CUNILL, 1919, p. 11.
29. Aquest punt s'estudia àmpliament en l'apartat referent a la cronologia de la creu de terme en qüestió.
30. La creu del Portal d'Urgell estava situada entre el pou del Climent i l'última casa d'aquell costat. Era també, molt notable, però no tan treballada com la del Pati, i va desaparèixer durant del setembre de l'any 1869. La de Sant Agustí es trobava a l'altra part de l'Ondara, a l'indret del raval. Era molt semblant a la del portal d'Urgell; es creu que desaparegué, el 17 de juliol de 1823, a conseqüència de molta aigua que, baixant de les Garrigues Baixes, destruï també, tres cases del dit raval. Dintre el terme hi havia tres creus: la del Mor, que es trobava al peu del camí de Balaguer; a uns 450 metres més enllà de la caseta de via fèrria, era d'estil gòtic senzill i de cap de terme, junt amb el de Vilagrassa, actualment es troba a Sant Eloi, i la de Vallmajor, vulgarment dita, a primers de segle, la creu *escapçada*, estava situada en entrar en aquella partida del terme municipal, on conflueixen els camins dels Molars i de Preixana. A primers de segle hi havia el sòcol i uns tres pams de canó. Avui ja no en queda res. La creu de les Basses estava col·locada al punt d'enllaç del camí de ferradura antic de Verdú amb el de les Garrigues Baixes. Una altra creu seria la del Fossar, situada antigament a la confluència del camí de l'Ofegat amb l'antic de Cervera, que passava pel Talladell. La de Comabruna estava en el punt en què es troben els camins de les Garrigues Altes i el de Granyena. La del Talladell al peu del camí, i a l'indret del Pedregal, i finalment, la del Mas d'en Colom situada al camí d'Altet. SEGARRA I MALLA, J.M., 1973: *Recull d'episodis d'història targarina, des del segle XI al XX*. Francesc Camps Editor, Tàrrrega, p. 65.
31. SEGARRA I MALLA, 1973: op. cit. p. 65.
32. Afirmació que difereix de la següent: *El cementerio, que años antes había acogido largo tiempo los fragmentos de la célebre "Creu del Pati", fue también refugio [...]. "El Antiguo Palacio de los Marqueses de la Floresta" a Nueva Tàrrrega*, número especial, 11 de mayo de 1968. N. 1248, año XXV, Tàrrrega.
33. SEGARRA I MALLA, 1973: op. cit. p. 66.
34. DURAN I SANPERE, A., 1928: *L'escultura gòtica a Tàrrrega*, a *Tàrrrega*, 24 de juny, any I, n. 1, p. 6.
35. *Problema arduo, no hay porqu, negarlo, pero que es necesario afrontar decididamente si no queremos una segunda edición de lo ocurrido con la célebre "Creu del Pati" que luego de quedar esparcidas por el suelo sus filigranas durante mucho tiempo, hubo que depositarlas en el Museo de la capital, costando luego lo que todos sabemos el recuperarla [...]. A Nueva Tàrrrega*, 17 de febrer de 1945. Any II, n. 37, Tàrrrega.
36. *Nuestros mártires deben ser honrados como ha venido haciéndolo la Patria toda, y por eso la Comisión pro Monumento a los Caídos viene laborando el plan de erección de un recuerdo permanente que testimonie que el sentido de ingratitud no tiene raíces entre nosotros. Con el deseo de unir la tradicional fe tarregense con este homenaje perenne a nuestros Caídos, ya en principio cuajó la idea de reconstruir la preciosa Cruz terminal que antaño se levantaba en la Plaza del Carmen. Largos, aunque naturales trámites de recuperación, no permitieron realizar en su tiempo aquel proyecto. Hoy, que por espontáneas facilidades halladas en las altas esferas leridanas, est n ya en Tàrrrega los fragmentos que pudieron salvarse de aquella preciosa Cruz gòtica, prosiguen intensamente los trabajos para que sea pronto una realidad aquel proyecto [...] consciente de la alta responsabilidad de su empresa, quiere llevarla a cabo con la máxima fidelidad al cincel del notable artista que la labró. Han sido consultadas eminentes personalidades de nuestro mundo artístico, encontrando por doquier cálido entusiasmo para este proyecto, y el ofrecimiento de cuanto pueda precisar para*

la digna reconstrucció que se persigue.... "Un recuerdo para los Caídos" a Nueva Tàrrega, 9 setembre de 1944. Any I, n. 14, Tàrrega.

Tot i que aquest text fa referència a l'any 1944, a la qual també al·ludeix R. MANOTE com a data de retorn de la creu, els projectes de l'arquitecte Cases daten dels anys 1939 i 1941, observació que tampoc obliga a afirmar que en aquests anys la creu fos ja a la ciutat.

37. "Esta cruz [...] se encuentra ahora en Barcelona donde se procede activamente a su reconstrucción para ser emplazada nuevamente en nuestra ciudad". "La Cruz de los Caídos" a Nueva Tàrrega, 12 de maig de 1945. Any II, n. 49, Tàrrega.
38. SEGURA, Joan, Pvre., 1895: "Notas artísticas", La Veu de Montserrat, Vich, Impremta de R. Anglada, 8 juny 1895, n. 23, pp. 178 i 179. Aquest document, segons consta en la publicació, és signat el 28 de maig de 1895 a Santa Coloma de Queralt, i va dirigit a Norbert Font i Sagu. L'article comença així: "Además del referent al altar, retaula è iglesia de Sant Miquel de Verdú, en mon escorcoll del arxiu parroquial d'aquesta vila, prenguí nota de varis documents referents al art religiós, com veura'l lector".
39. GUDIOL I CUNILL, J., 1919: op. cit.
40. MANOTE CLIVILLES, R., 1973: op. cit.
41. Les armes parlants porten peces i sobretot figures que suggereixen en aquell qui coneix la llengua de la terra d'on procedeixen i el nom del qui les posseeix. Tenen, doncs, la doble finalitat identificadora i mnemotècnica. En el cas de l'heràldica catalana destaca el gran nombre d'armes parlants amb què compta ja des dels temps medievals. Un important grup d'armes parlants ofereix identitat total entre el nom del posseïdor i la figura heràldica. En altres casos la identitat no és total, i els cognoms són derivats o aparents derivats de les figures que apareixen al blasó. Altres vegades la vinculació fonètica entre llinatge i figura cerca a distingir-se tot defugint del que és obvi. També es dóna el cas que les armes parlants no presenten identitat semàntica entre nom i emblema heràldic, ans una relació merament fonètica molt sovint merament reduïda a les lletres inicials del cognom. En molts casos les armes parlants només suggereixen i prescindint de d'etimologies veres o falses o de similituds purament fonètiques, pretenen que el qui veu un escut tingui elements per recordar qui n'és el posseïdor. RIQUER, M. de, 1983: "*Heràldica catalana des de l'any 1450 al 1500*", vol. I Barcelona, Quaderns Crema, pp. 343-346.
42. Pere Joan, s juntament amb Guillem Sagrera, en la seva faceta d'escultor, el tema central de la tesi doctoral de R. MANOTE. BRACONS, J ; TERÉS, R., : "Art Gòtic" a Art Català. Estat de la qüestió, Diputació de Barcelona, p. 289.
43. "Qui fou l'escultor que tragu, de la pedra la fina gràcia de les escultures? No trigarà en ésser revelat. He seguit les petjades de molts escultors d'aquesta època per totes les terres catalanes i el rastre documental en els arxius, i estic cert d'haver trobat proves certes de l'atribució de la Creu de Tàrrega [...]. Aquestes notícies han d'esser publicades aviat en un llibre, llest temps ha, sota els auspicis del Sr. Francesc Cambó [...] la interpretació dels senyals heràldics de la creu que ens donarien la nòmina dels paers o d'alguns confreres o protectors que tingueren intervenció principal en l'obra; els afinarien, potser, la cronologia del monument i ens podrien explicar, de més a més, la presència a Tàrrega de l'escultor foraster, que tan finament hi deixava marcades les subtileses del seu art". DURAN I SANPERE, A., 1928: op. cit, p. 5.
44. DURAN I SANPERE, A., 1934: "Els retaules de pedra", vol. II. Monumenta Cataloniae, Alpha, Barcelona, p. 47.
45. ESPAÑOL BERTRAN, F., 1983: "Pere Joan i la Verge dels Perdons de Santa Anna de Barcelona" a D'Art, núms. 8-9. Universitat de Barcelona, p. 193.
46. DALMASES, N. de; PITARCH, A.J., 1984; "L'Art Gòtic. S. XIV-XV", vol. III a H. de l'Art Català, Ed. 62, Barcelona, p. 198.
47. *Ibid.* 198.
48. *Ibid.* 198.
49. GALINDO ROMERO, P., 1923: "Monumentos artísticos de la Seo en el siglo XV", Estudios Eclesiásticos de Aragón, Segunda Serie, Zaragoza, p. 63-80. Citat per DALMASES, N. de; PITARCH A.J.: op. cit. p. 198.
50. DALMASES, N. de; PITARCH, A. J., 1983: op. cit. p.198.
51. Vegeu: MANOTE, R.; BARRAL, X., 1983: "Le sculpteur et l'oeuvre en alabatre au XV siècle; Pere Joan et le r,table de le cathedrale de Saragosse" a Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge. Universitat d'Haute- Bretagne, Rennes, 2-6 /5/ 1983. Obra citada per TERÈS, R. ; BRACONS, J.: op. cit. p.289.
52. *Ibid.* p. 201.
53. En l'obra *El arte en la comarca alta de Urgel*, segons consta a TERÈS, R. ; BRACONS, J. : op. cit. P.298.
54. ESPAÑOL BERTRAN, F., 1983: op. cit. p. 194.
55. Ens referim a la Mare de Déu dels Perdons de Vallbona de les Monges. L'atribució fou feta per PIQUER JOVER, i va aparèixer en un fulllet editat a Lleida l'any 1972 per la Delegació Provincial d'Informació i Turisme, dedicat al monestir, segons afirma i demostra MANOTE CLIVILLES, R., 1981: "Una escultura de Pere Joan en Santa Maria de Vallbona de les Monges", a Ilerda, XLII, I.E.I.-C.S.I.C., Lleida, p. 31. L'últim estudi al respecte és el de Francesca ESPAÑOL 1983: op. cit. p. 193.
56. L'estudi gira entorn la Mare de Déu de l'Aranya d'Osca i l'àngel del Museu de Belles Arts de Saragossa. JANKE, R.S., 1981: "Observaciones sobre Pere Joan", a Seminario de Arte Aragonés, XXXIV, Zaragoza. Obra citada per TERÈS R. ; BRACONS, J.; op. cit. p. 289.
57. DALMASES, N. de; PITARCH, A. J., 1984; op. cit. p. 201.
58. *Ibid.*
59. Opinió que contrasta amb la de DALMASES, N. de ; PITARCH A. J., 1984; op. cit. p. 201 on s'exposa: "També cau dins l'òrbita de l'escultor, i més aviat com una obra de taller, el nus d'un peiró procedent de Tàrrega i conservat al Museu Provincial de Lleida".
60. MANOTE CLIVILLES, R., 1977: op. cit. p. 50. En relació a la vinculació de Pere Joan a aquesta zona geogràfica dins l'esmentat marge cronològic, cal considerar la coincidència que es produeix en aquests dos aspectes amb el cas de la Mare de Déu dels Perdons (atribució feta per l'autora, com ja s'ha esmentat anteriorment). En aquest darrer cas, R. MANOTE, té en compte la presència, en la figura, de l'escut de Blanca de Caldes, abadesa de la dita població durant els anys 1422 i 1446, i situa, per tant, l'obra de la Mare de Déu dins aquest marge cronològic. Amb aquesta observació afirma que en aquests anys Pere Joan treballà a Tarragona, Saragossa, Tàrrega i Vallbona.
61. DALMASES, N. de; PITARCH, A. J., 1984: op. cit. p. 180.
62. *Ibid.* p. 198.
63. SEGARRA I MALLA, J.M., 1973: op. cit. p. 66.

64. GUDIOL I CUNILL, 1919: op. cit. p. 16.
65. És probable que aquesta an,s perfilada amb una fronda vegetal (fulles de card, de col).
66. El mateix es pot apreciar en altres creus de l'època, com és el cas d'una creu processional conservada al Museu Diocesà de Lleida, on veiem petites figures aplicades a les lobulacions. "Des dels anys vint o trenta del segle XV són cada cop més freqüents en el repertori ornamental de les creus, tot i que hi ha exemples més primerencs, com la desapareguda creu d'Igualada, datada cap al 1400". AIXALÀ, Carme, et. alt. (1990-1991): "Creu processional (n. 378)". Peces del Museu Diocesà de Lleida a Catàleg del Museu Diocesà de Lleida. PULCHRA. Edició del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya. Bisbat de Lleida. Museu Diocesà de Lleida. Lleida, p. 189.
67. El capitell de la creu de la Culla de Manresa, i el de la creu del Cementiri de Vic s'inscriuen dins la línia d'estructura arquitectònica goticista com la present. GUDIOL I CUNILL, J., 1919: op. cit. p. 18.
68. RIQUER, M. de, 1983: op. cit. p. 278.
69. Vegeu DALMASES, N. de, 1992: *Orfebreria catalana medieval. Aproximació a l'estudi. 1300-1500*, vol. I, Barcelona.
70. Santa Llúcia vesteix túnica i mantell romans. Porta corona de flors. FERNANDO ROIG, Juan, 1950: *Iconografía de los Santos*, Ediciones Omega, S.A. Barcelona, p. 174.
71. Ibid. p. 56.
72. Segons afirma MANOTE CLIVILLES, R., 1977: op. cit. p. 48.
73. Aquests últims components, datats ja dins els segle XV. RIQUER, M. de, 1968: *L'arnès del cavaller. Armes i armadures catalanes medievals*, Barcelona, Ariel, p. 103. D'altra banda, aquests elements d'indumentària i, àdhuc la mateixa representació de l'àngel poden comparar-se amb les representacions pictòriques que apareixen en els retaules, amb la qual cosa és factible una possible influència de la pintura sobre l'escultura.
74. Núm. inv. 313.
75. RÉAU, Louis, 1956; *Iconographie de la Bible II. Ancien Testament. Iconographie de l'Art Crétien*, Presses Universitaires de France. París, p.48.
76. DURAN I SANPERE, A., 1934: op. cit. p. 48.
77. DURAN I SANPERE, 1934: op. cit. p. 47.
78. MANOTE CLIVILLES, R.,: op. cit.
79. Característica que es manifesta globalment en les arts de l'època.

BIBLIOGRAFIA I FONTS

- BASTARDES PARERA, A., 1983: *Les Creus al vent*, Ed. Millà, Barcelona.
- BRACONS, J. i R. TERÉS: *Art Gòtic a Art Català. Estat de la qüestió*. Diputació de Barcelona.
- CIRICI, A. i J. GUMÍ, 1979: *L'art gòtic català, segles XV-XVI*. Ed. 62, S.A. Barcelona.
- DALMASES, N. de, 1992: *Orfebreria catalana medieval. Aproximació a l'estudi. 1300-1500*, vol. I. Barcelona.
- DALMASES, N. de i A.J. PITARCH: "L'Art Gòtic. S.XIV-XV", vol. III d'*Història de l'art català*, Ed. 62, Barcelona, 1984.
- DURAN I SANPERE, A., 1934: *Els retaules de pedra del segle XV*, vol. II, Monumenta Cataloniae, Alpha, Barcelona .
- DURAN I SANPERE, A. 1972: *Llibre de Cervera*. F. Camps-Calmet, Ed. Tàrraga.
- DURAN I SANPERE, A., 1947: *Antiguas cruces de término, Divulgación histórica*, vol. IV, Aymà, Barcelona.
- DURAN, J. i J. AINAUD, 1956: "Escultura gòtica" , a *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*, vol. X. Ed. Plus-Ultra, Madrid.
- ESPAÑOL BERTRAN, F., 1983: "Pere Johan i la Verge dels Perdons de Santa Anna a Barcelona" a *d'Art*, núms. 8-9, Universitat de Barcelona, pp. 192-195.
- FERNANDO ROIG, J., 1950: *Iconografía de los santos*, Ediciones Omega, S.A. Barcelona.
- GUDIOL I CUNILL, J. 1919; *Assaig d'un inventari de les creus monumentals de Catalunya*. Centre excursionista de Catalunya. Barcelona.
- GUDIOL I CUNILL, J., 1933: *Nocions d'arqueologia sagrada catalana*, vol. II. Barcelona.
- MANOTE CLIVILLES, M. R., 1977: *La Creu del Pati de Tàrraga*, I.E.I. , Lleida.
- MANOTE CLIVILLES, M. R., 1981: *Una escultura de Pere Johan en Santa Maria de Vallbona de les Monges*, a *Ilerda* vol. 42, I.E.I. - C.S.I.C.-, Lleida.
- PLANES I CLOSA, J. M., 1994: *La parròquia i la vida religiosa de Tàrraga, segles XVI-XIX*, Parròquia de Santa Maria de l'Alba de Tàrraga.
- RÉAU, L., 1956: "Iconographie de la Bible II. Ancien Testament" a *Iconographie de l'Art Crétien*, Presses Universitaires de France. París.
- RIQUER, M. de, 1983: *Heràldica Catalana des de l'any 1450 al 1500*, vol. I, Quaderns Crema, Barcelona.
- SEGURA, J. Prevere, 1895: "Notas artísticas" dins *La Veu de Montserrat*, 8 de juny de 1895, núm. 23. Impremta de R. Anglada, Vic.
- SEGARRA I MALLA, J.M., 1973: *Recull d'episodis d'Història Targarina*. Des del segle XI al XX. Francesc Camps Ed. Tàrraga.
- SEGARRA I MALLA, J. M., 1983: *Els carrers de Tàrraga*. Impremta Camps, Tàrraga.
- SEGARRA I MALLA, J. M., 1984: *Història de Tàrraga amb els seus costums i tradicions*, vol. I (segles XI-XVI) , Museu Comarcal, Tàrraga.
- TERÉS, R. i J. BRACONS: "Escultura Gòtica" a *Art Català, estat de la qüestió*. Diputació de Barcelona, Caixa d'Estalvis de Catalunya, Barcelona.
- Diversos autors, 1993: "Catàleg del Museu Diocesà de Lleida. PULCHRA". Edició del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya. Bisbat de Lleida, Museu Diocesà de Lleida. Lleida.

Revistes

- DURAN I SANPERE, A.: "La escultura gòtica en Tàrraga" a *Nueva Tàrraga*, any I, núm. 1, 24 de juny 1928.
- TÀRREGA: "Un recuerdo para los caídos", a *Nueva Tàrraga*, núm. 14, 9 de setembre 1944.
- TÀRREGA: "La cruz de los caídos" a *Nueva Tàrraga*, núm. 49, 12 de maig 1945.
- TÀRREGA: "Esas nobles piedras" a *Nueva Tàrraga*, núm. 37, 17 de febrer 1945.
- TÀRREGA: "El antiguo Palacio de los Marqueses de la Floresta" a *Nueva Tàrraga*, núm. 1248, 11 de maig 1968.