

Novetats sobre dues obres del Mestre de Rímini a Catalunya

Santos M. Mateos Rusillo

Universitat de Vic – Universitat Central de Catalunya
santos.mateos@uvic.cat

Alberto Velasco González

Universitat de Lleida
alberto.velasco@udl.cat

Recepció: 06/09/2021, Acceptació: 28/09/2021, Publicació: 11/03/2022

RESUM

L'anònim Mestre de l'Altar de Rímini, o Mestre de Rímini, actiu durant la primera meitat del segle XV i amb taller segurament localitzat al sud de la regió històrica de Francònia (actual Alemanya), va fer una producció escultòrica exclusivament en alabastre que s'exportaria pel continent europeu i que arribaria a indrets tan distants com Clerques (França), Utrecht (Països Baixos), Breslau (Polònia), Rímini i Milà (Itàlia) o Fuerteventura (Espanya). Amb un considerable corpus d'obra conservada, aquí en presentem dues de preservades a Catalunya, l'una al Museu del Cau Ferrat de Sitges i l'altra a l'església de la Pietat d'Igualada, tot analitzant-les acuradament per justificar-ne l'atribució en el cas de la primera i per incorporar la segona, fins ara inèdita, al catàleg de l'artista-taller.

Paraules clau:

Mestre de Rímini; escultura gòtica; gòtic internacional; alabastre; Tres Maries; *Pietat*

ABSTRACT

Developments on two works by the Master of Rimini in Catalonia

The anonymous Master of the Altar of Rimini, or Master of Rimini, was active during the first half of the 15th century, with a workshop probably located in the south of the historical region of Franconia (in present-day Germany). He sculpted exclusively in alabaster, and his work was exported across Europe as far away as Clerques (France), Utrecht (Netherlands), Wroclaw (Poland), Rimini and Milan (Italy) and Fuerteventura (Spain). Among a considerable body of surviving works are two pieces in Catalonia, one in the Museu del Cau Ferrat in Sitges and another in the church of the Pietat in Igualada. This article carefully analyses them, to justify the attribution of the first, and the incorporation of the second, hitherto unpublished, in the artist's workshop catalogue.

Keywords:

Master of Rimini; Gothic Sculpture; International Style; Alabaster; The Three Marys; *Pietà*



Un dels tallers més prolífics de la primera meitat de segle XV en terres europees, el de l'anònim denominat Mestre de l'Altar de Rímini o Mestre de Rímini, va exportar la seva delicada producció escultòrica en alabastre per diferents llocs del continent, i va arribar a geografies tan distants entre elles com Rímini (Emília-Romanya, Itàlia), l'illa de Fuerteventura (Illes Canàries, Espanya) o Breslau (Polònia). En aquest article es parlarà de dues peces conservades a Catalunya que van sortir de l'obrador d'aquell taller, l'una a Sitges i l'altra a Igualada; en el primer cas, per analitzar-la detalladament i justificar-ne l'atribució¹, i en el segon, per fer el mateix i incorporar al seu catàleg una obra nova fins ara inèdita en la bibliografia sobre el taller.

No solament es tracta de dues importants obres del catàleg del Mestre de Rímini avui localitzades a Catalunya², ben conservades, sinó que en presentar-les conjuntament en aquest article adquireixen un interès afegit: mentre que la de Sitges procedeix del mercat antiquari —amb una vaga tradició que la vincula al monestir de Poblet— i va ser adquirida pel pintor i dramaturg Santiago Rusiñol per acabar formant part d'un museu de titularitat pública; la d'Igualada va arribar al Principat al segle XV i ha mantingut ininterrompudament la seva funció litúrgica des d'aleshores. En aquest darrer cas, la rellevància de conservar l'obra en el seu context i de conèixer informacions quatrecentistes que hi al·ludeixen, aporten a l'escultura una genealogia que molts dels nombrosos treballs atribuïts a aquest taller no tenen.

El Mestre de Rímini i el seu taller: Estat de la qüestió i destil·lació del seu estil

L'escultor, anònim fins ara, rep el nom a partir de la seva obra més ben conservada, un altar proce-

dent de l'església de Santa Maria delle Grazie de Covignano, als afores de Rímini, integrat per un Calvari i els dotze apòstols (figura 1). El 1910 un antiquari de Roma el va comprar a l'església per vendre'l després al museu alemany que el conserva des de 1913, el Liebieghaus Skulpturensammlung, de Frankfurt am Main³. L'anònim de l'escultor va portar Georg Swarzenski a crear la denominació Mestre de l'Altar de Rímini o, més sintèticament, Mestre de Rímini, per referir-s'hi⁴.

Ens trobem davant l'obra d'un dels tallers més rellevants en la producció escultòrica en alabastre de l'Europa de la primera meitat de segle XV, d'aquí que la seva figura artística hagi estat estudiada des de la dècada de 1920⁵ fins arribar als treballs recents de Kim Woods⁶. Pel que fa a la denominació que dona nom al mestre, de gran fortuna historiogràfica, pot arribar a despistar sobre la procedència geogràfica d'origen, ja que el seu taller no estava pas ubicat a la ciutat de Rímini, l'indret d'on procedeix la seva obra més coneguda. El primer a tractar-lo, l'esmentat Swarzenski, va associar la seva producció a un escultor alemany, el Mestre Gusmin de Colònia⁷, una tesi que seria desestimada més tard per Walter Paatz, que va situar el taller a la zona nord de França, ja fos liderat per un escultor francès o per un holandès que treballés en aquella zona⁸. Albert Kuttal, amb arguments prou convincents, va situar-lo a Alemanya⁹.

Tanmateix, durant els darrers anys, sembla que hi havia un cert consens historiogràfic per radicar-lo al sud dels Països Baixos¹⁰, probablement en alguna de les ciutats rellevants d'aquell entorn geogràfic, com ara Tournai, Lille o Arràs. En aquest sentit, i encara que sense proves documentals concloents, però amb diversos arguments, Kim Woods ha plantejat que es pugui identificar amb Gillis Heere, Gilles le Blackere o Gilles de Backere, un famós escultor de la ciu-



Figura 1.
Conjunt del Calvari i els dotze apòstols. Frankfurt am Main, Liebieghaus Skulpturensammlung. Foto: Liebieghaus Skulpturensammlung.

tat de Bruges especialitzat en la talla d'alabastre¹¹. Amb tot, recerques recents relacionades amb la composició geològica de l'alabastre de les escultures del taller aposten de manera ferma per un origen germànic del material, que procediria de les pedreres d'Ickelheim, la qual cosa ha portat a considerar que el mestre tingués la seva residència al sud de la regió històrica de Francònia —actuals estats alemanys de Baviera, Turíngia, Baden-Württemberg i Hessen—, hipotèticament a la ciutat de Nuremberg. Les anàlisis han certificat, a més, que es tracta del mateix material que va emprar l'escultor Tilman Riemenschneider, actiu a partir dels anys vuitanta del segle XV a Würzburg, ciutat de la Baixa Francònia. Tot plegat ha portat a concloure que el Mestre de Rímini va poder ser un artista arribat dels Països Baixos del Sud —o àmpliament inspirat per l'art flamenc— que va instal·lar-se allà¹². Sigui com sigui, tampoc hauria de descartar-se que fos simplement un artista germànic, d'acord amb els raonaments esgrimits amb vehemència per Kutal, que no hi veia en el seu art l'ascendent francoflamenc que d'altres li atorgaven¹³. Així, pensem que els arguments iconogràfics que s'havien emprat per justificar el possible origen flamenc de l'artista-taller perden consistència si recuperem les argumentacions de Kutal en relació amb el model de representació iconogràfica de la pietat difós pel Mestre de Rímini, clarament connectat amb el món germànic i

bohemi, i els sumem a aquestes noves evidències sobre l'origen de l'alabastre a la Francònia, a Alemanya.

El paraigua denominatiu de Mestre de Rímini s'ha d'entendre com un taller escultòric i no pas com la figura d'un únic escultor. Un obrador que va treballar cap a 1420-1440 i que estaria conformat pel mestre i un nucli estable d'oficials als quals probablement se n'hi anirien unint uns altres, cosa que explicaria la variabilitat de solucions compositives que en tot cas sempre parteixen d'un patró comú. En definitiva, es tractaria d'un taller escultòric especialitzat en la producció de peces exclusivament d'alabastre, de petites dimensions i destinades a l'exportació, fonamentalment de conjunts amb el Calvari i l'apostolat, caps de sant Joan Baptista i imatges corresponents a representacions iconogràfiques de la pietat, amb uns desenvolupaments figuratius que permetrien que el taller del Mestre de Rímini en begués gràcies a una circulació transnacional que se servia de les rutes comercials que travessaven el continent europeu. En paraules de Woods: «The Rimini group as a whole suggests a shifting workforce of skilled craftsmen similar to that found, for example, in the production of Netherlandish carved wooden altarpieces»¹⁴.

És interessant plantejar la procedència del material que utilitzava en exclusivitat el taller, l'alabastre. Fins ara es donava per vàlida la



Figura 2.
Les Tres Maries. Sitges, Museu del Cau Ferrat. Foto: Consorci del Patrimoni de Sitges.

localització de l'obra a la zona sud dels Països Baixos, on no existien pedreres d'aquest material, amb la qual cosa els especialistes parlaven d'un producte d'importació que, atenent l'anàlisi visual de la seva coloració, havia permès que Kim Woods pensés que procedia de pedreres alemanyes¹⁵. Aquesta possibilitat s'ha confirmat amb les anàlisis recents de la composició geològica del material, com ja hem apuntat més amunt¹⁶. En qualsevol cas, ens trobem davant una producció d'un èxit inqüestionable que va tenir la capacitat d'enviar el fruit del seu treball a llocs tan distants geogràficament i artística com Rímini, Breslau, l'illa de Fuerteventura o Catalunya, i que tindria la capacitat de crear un estil inconfusible que seria replicat per altres escultors i tallers, la qual cosa va originar l'anomenat *estil Rímini*, que contextualitza un conjunt de peces que traspuen alguna de les característiques del taller principal.

Entre les obres que se li atribueixen i que es troben en diferents esglésies i museus de tot el món, ressalten per la seva qualitat o riquesa l'esmentat altar de la Crucifixió de Rímini, avui al Liebieghaus Skulpturensammlung, de Frankfurt am Main (Alemanya); les Tres Maries, del Muzeum Narodowe, de Varsòvia (Polònia), o el retaule del Palazzo Borromeo, a Isola Bella (Lago Maggiore, Itàlia)¹⁷. La singularitat del taller es fonamenta en un treball sofisticat i magistral de l'alabastre, un material dúctil que permet fer ostentacions compositives com les que es poden veure al Bon Lladre (Dimas) i al Mal Lladre (Gestas) del conjunt del Liebieghaus Skulpturensammlung, de Frankfurt am Main, en què veiem que el segon es retorça encara a la creu amb un escorç que marca tendons, clavícules i costelles, mentre que l'altre apareix ja rendit al dolor i deixa caure lateralment el seu cap inert.

A partir de totes les obres conservades i atribuïdes es poden destil·lar els trets estilístics del taller. El primer són els plecs de les robes, copiosos i fent trencats, especialment en caure i tocar amb el terra, on s'arrufen amb gran riquesa; igual que la sanefa que sovint embelleix la vora de les caputxes que porten els personatges femenins. El segon tret correspon als rostres; els masculins, afilats, amb mandíbules i pòmuls marcats i barbets prominents; i els femenins, molt rodons i amb galtes rabassades, en els quals es marca especialment la barbetta i, a partir d'ella, una lleugera papada. Finalment, també són característics els braços i les mans, de dits esprimatxats i estilitzats.

El grup de les Tres Maries del Museu del Cau Ferrat, de Sitges (Barcelona)

L'obra conservada a Sitges procedeix de la col·lecció de Santiago Rusiñol i Prats (1861-1931). Pintor, escriptor, dramaturg, periodista i col·leccionista, entre 1893 i 1894 va comprar dues cases antigues a Sitges i va instal·lar-hi la seva casa taller, el Cau Ferrat, en la qual aniria atresorant la seva riquíssima col·lecció personal i que acabaria convertint en taller museu durant la segona dècada del segle XX. Quan va morir va llegar l'edifici i la seva col·lecció particular a la ciutat de Sitges, que el 1933 la convertia en museu públic¹⁸, una reconversió que realitzaria la mà experta de l'historiador de l'art i museòleg Joaquim Folch i Torres¹⁹. Entre les obres de la seva col·lecció es troba una exquisida peça d'alabastre que reproduceix l'escena de les Tres Maries (figura 2)²⁰.

Se sap poc o res sobre com Santiago Rusiñol va configurar la seva col·lecció, per la qual cosa



Figures 3, 4 i 5.
Detalls dels plecs, el rostre i les mans de les Tres Maries. Sitges, Museu del Cau Ferrat. Foto: Consorci del Patrimoni de Sitges.

no tenim notícies de quan, a qui i on va adquirir la peça²¹. La primera referència que en tenim data de la primera dècada del segle XX, i la trobem en una placa estereoscòpica que retrata el Gran Saló de la primera planta del taller museu de Santiago Rusiñol, en què l'escultura apareix dins d'una petita vitrina.

Ja a la segona dècada de segle, Manuel Rodríguez Codolà publicava una fotografia del grup identificat com «les Tres Maries (Poblet. Segle XIV)» a la revista *Museum*²². Al mateix número de la revista, Joan Fabrè i Pablo Lafond publicaven dues imatges que permeten veure que el grup de les Tres Maries seguia al Gran Saló, però ara dins d'una gran vitrina²³. Naturalment, crida l'atenció la hiperbòlica proposta de procedència de Poblet, que forçosament ha d'interpretar-se com una mostra més de la tendència del mercat d'art i antiguitats a fer originari del monestir cistercenc qualsevol exemplar d'escultura gòtica en alabastre o pedra que, contextualment, pogués tenir una mínima relació amb el Panteó Reial, per dotar les peces d'una rica genealogia i afavorir-ne la circulació comercial. Tot plegat ens parla també de l'interès que Poblet despertava entre els col·leccionistes catalans, cosa que va propiciar la fragmentació i la dispersió de nombrosos béns del monestir.

Quan l'edifici i la col·lecció de Rusiñol van ser llegats a la ciutat de Sitges es va procedir a catalogar-ne els objectes, una tasca que va ser realitzada pel personal tècnic de la Junta de Museus de

Barcelona, que el va transformar en museu públic entre 1932 i 1933²⁴. Seria durant aquestes obres d'adaptació al seu nou ús que el grup de les Maries es baixaria a la planta baixa, a l'anomenada Sala del Sortidor del Museu del Cau Ferrat, inaugurat oficialment el 16 d'abril de 1933²⁵, ubicació que ha mantingut des de llavors²⁶.

Sobre la seva procedència, i tenint present el tipus de peça de què es tracta, és probable que Santiago Rusiñol la comprés directament al mercat antiquari parisenc en el transcurs d'un dels molts viatges que el van portar a la capital francesa durant la seva trajectòria vital²⁷. Segur que amb ella es va materialitzar la pulsio col·leccionista de Rusiñol que tan bé va descriure Joaquim Folch i Torres: «Rusiñol estimava moltíssim el seu “Cau Ferrat”, i quan en els seus viatges o corrieres de pintor descobria una peça, “in mente” la posava en el lloc del “Cau” que més li convenia»²⁸.

Es tracta d'un llisar d'alabastre que representa un grup de tres dolentes, les tres Maries. Maria de Cleofàs i Maria Salomé, situades darrere, sostenen Maria, que en primer terme s'ha desmaiada, i així eviten que caigui a terra. Es tracta d'un grup compacte i exempt que mostra clarament les peculiaritats procedents del cisell del Mestre de Rímini abans comentades, com ara els prisats de les túniques i la decoració dels rivets de les caputxes, els rostres i les mans (figures 3, 4 i 5). Les mides del grup de Sitges són molt similars a les del mateix grup que es conserva al Muzeum



Figura 6.
Les Tres Maries. Varsòvia, Muzeum Narodowe. Foto: Muzeum Narodowe w Warszawie.

Narodowe, de Varsòvia, procedent d'una crucifixió adquirida el 1431 per l'abat Jodocus del convent d'agustins de Breslau, i destinada a l'església de la Mare de Déu de l'Arena de la mateixa ciutat polonesa (figura 6)²⁹. No obstant això, hi ha diferències evidents en la configuració volumètrica dels dos grups: el de Sitges és una mica més petit, però més ample i compacte que el de Varsòvia, que, d'altra banda, és més esvelt. El de Sitges no ha patit reintegracions com el de Varsòvia i manté múltiples erosions, tant en els rostres com en el ric drapejat, així com alguna pèrdua tan essencial com l'avantbraç i la mà esquerra de la Mare de Déu. Desgasts i pèrdues en l'un i reintegracions en l'altre que naturalment n'afecten l'apreciació global.

La qualitat de les obres produïdes pel taller que ens ocupa es pot explicar fàcilment a partir de la comparativa de les peces de Sitges i Varsòvia. Tot i compartir iconografia, la solució compositiva no és la mateixa. Per exemple, al llisar del museu sitgetà s'opta per una solució diferent de la del museu polonès per resoldre les mans de Maria de Cleofàs i de Maria Salomé. En aquesta última es troben a la vista, però a Sitges va optar-se per «amagar-les» darrere de l'àmplia túnica que vesteixen els personatges, deixant-ne només una al descobert que apareix subjectant Maria per l'aixella dreta (figura 7). Una solució que, de fet,

només es repeteix en algun dels apòstols del conjunt de Frankfurt am Main i en els dos apòstols procedents de l'antiga col·lecció Ozenfant de Lille que van sortir a la venda a Sotheby's el 2021³⁰.

De fet, aquesta solució tècnica serveix a l'escultor per mostrar una forma característica de plegar que s'assembla a un tipus d'espeleotema denominat *bandera* o *cortina*, això és, dipòsits minerals que es formen a les coves en forma de làmines molt primes que pengen avall. Altrament, les diferents expressions de les cares en les dues obres no deixen de corroborar un aspecte que s'ha comentat en el moment de descriure el taller del Mestre de Rímini: ens trobem davant un grup d'escultors que, tot i compartir un estil comú, treballen oferint solucions que no són exactament iguals. En aquest particular dels rostres, la peça de Sitges està directament emparentada amb el grup de les Tres Maries agrupat sota la creu del Bon Lladre del Liebieghaus Skulpturensammlung, de Frankfurt am Main (figura 8). La de Varsòvia, en canvi, difereix de totes dues³¹.

Un nou element que vincula la peça de Sitges amb altres treballs del Mestre de Rímini és la part posterior (figura 9). Sense el ric treball de les vestidures de la zona frontal, tampoc es tracta d'una superfície llisa o sense llavorar. Els plecs cauen de forma vertical, però s'hi percep una intenció clara de dotar l'obra d'una certa tridimensionalitat. Es tracta d'una fórmula molt semblant a la manera usual de resoldre aquestes zones per part del taller, visible també als grups de les Tres Maries del Muzeum Narodowe, de Varsòvia, i del Liebieghaus Skulpturensammlung, de Frankfurt am Main, o en una figura no identificable que es conserva a The Metropolitan Museum of Art, de Nova York³². D'altra banda, les restes de policromia que es conserven en aquesta zona posterior del grup de Sitges, així com a la part interna d'alguns plecs de la cara frontal, constitueixen un indici prou sòlid que permet pensar que estigués parcialment policromada en punts molt concrets, quelcom que permetia aprofitar l'expressivitat plàstica de l'alabastre. No sembla, però, que la policromia es resolgués en el mateix taller, com tampoc sembla que es fes amb les estructures utilitzades per aixoplugar les escultures en el seu lloc de destí. El detall de la policromia va portar Woods a deduir que «[...] surviving traces of polychromy may reveal more about local conventions than any original workshop intentions»³³, és a dir, que és molt possible que aquesta capa exterior d'embelliment de les figures fos realitzada per artesans locals un cop arribades a la seva destinació.

Per concloure l'anàlisi de l'obra conservada a Sitges, sembla inqüestionable que el grup de les Tres Maries formaria part d'un conjunt molt similar al conservat al Liebieghaus Skulpturen-



Figura 7.
Detall de la túnica que tapa alguns dels avantbraços i algunes de les mans de les Tres Maries. Sitges, Museu del Cau Ferrat. Foto: Consorci del Patrimoni de Sitges.



Figura 8.
Detall dels rostres de les Tres Maries. Frankfurt am Main, Liebieghaus Skulpturensammlung. Foto: Liebieghaus Skulpturensammlung.

sammlung, de Frankfurt am Main (figura 1), ja que en tots dos casos es tractaria d'un grup de personatges arremolinat al peu de la creu de Dimas, el Bon Lladre. Tenint present la gran quantitat de semblances entre totes dues peces, la forma que té aquest grup de configurar-se en el conjunt de Frankfurt am Main i la manera de treballar del taller del Mestre de Rímini, no s'hauria de descartar, fins i tot, que el grup de Sitges estigués compost per més figures, com passa amb l'alemany (figura 10). Ho pensem perquè el fragment de Sitges és segur que s'integrava en una crucifixió amb gran desenvolupament iconogràfic que anava més enllà de la simple exhibició del Crucificat, la Mare de Déu i sant Joan Evangelista i, si incloïa el grup de les Maries, és molt probable que també presentés figures complementàries, com podrien ser els personatges secundaris (soldats o jueus) que veiem en la Crucifixió del museu alemany.

Una nova obra del Mestre de Rímini a Igualada (Barcelona)

Sense moure'ns de la demarcació de Barcelona, a la localitat d'Igualada es conserva una escultura amb la representació de la pietat que atribuïm

aquí per primer cop al Mestre de Rímini (figura 11). No podem pas dir que l'obra sigui inèdita o desconeguda, ja que es tracta d'una imatge amb gran devoció a la localitat, cosa que ha generat una nodrida historiografia local que, malgrat tot, no ha pogut en la seva filiació estilística. La imatge procedeix de l'antic monestir dels agustins, fundat el 1393 als afores d'Igualada, a l'indret on hi havia una capella dedicada a santa Maria Egipcíaca³⁴. Posteriorment, ja al segle XIX i després de la desamortització, s'hi instal·laren els frares escolapis per inaugurar-hi un col·legi³⁵. Actualment l'escultura es conserva a l'església de la Pietat adscrita a aquest col·legi, gestionada encara pels pares escolapis, dins un cambril en posició elevada on és venerada devotament pels fidels, en ser considerada copatrona de la ciutat.

L'escultura és realitzada en alabastre i mesura 24,3 x 23 x 8,9 cm. A sobre d'una base ovalada³⁶, hi veiem una representació característica de la pietat, d'acord amb una sèrie de convencionalismes que la lliguen a unes altres imatges amb el mateix tema que es relacionen amb el Mestre de Rímini. Maria, que apareix asseguda en un senzill tron sense respall, sosté el cos inert del fill a la falda, a qui aguanta pel braç dret amb el seu braç esquerre. Inclina lleugerament el cos



Figura 9.
Part posterior de les Tres Maries. Sitges, Museu del Cau Ferrat. Foto: Consorci del Patrimoni de Sitges.

cap endavant, un gest que denota tendresa i, alhora, l'amargor de certificar la mort de Jesús. El seu rostre és serè, amb un nas afilat i ben marcat i en què destaquen uns prominents ulls globulars, sense detalls, habituals en les produccions del Mestre de Rímini³⁷.

Maria du una corona d'orfebreria i pedreria molt aparatosa, contemporània, la qual li fou posada coincidint amb la seva coronació canònica el 1959³⁸. Vesteix una llarga túnica i un mantell, a més d'una toca que li cobreix el cap i que presenta un rivet daurat decorat amb un seguit de ratlles paral·leles. El mantell, a l'alçada de l'avantbraç, genera un plec cap enrere que deixa veure la màniga de la túnica inferior, mentre que a la zona baixa els plecs s'acumulen de forma intensa. Cal diferenciar entre els del mantell, que arriben fins a mitja alçada i que donen lloc a un plec en forma de V a la zona central, i els de la túnica, que presenten policromia i generen tres plecs tubulars molt característics amb un bucle

a cada costat i oberts per la part inferior (figura 12). Són els mateixos plecs que es disposen de forma vertical a l'alçada de les cames de la túnica, tot i que estan en una posició que no permet veure les obertures laterals dels bucles, però sí apreciar-ne perfectament el volum. En canvi, els plecs que observem a la part posterior de l'escultura, tant al vel com al mantell, són molt més senzills i cauen de forma rectilínia i vertical, d'acord amb el que és habitual en els reversos de les escultures del Mestre de Rímini i com ja hem vist en ocupar-nos del grup de les Tres Maries conservat a Sitges.

Pel que fa a Crist, el seu cos mostra de forma evident les conseqüències de la Passió i ha estat representat en una posició similar a la de tres quarts, per tal que el tors sigui ben visible als fidels i, a més, el cap pugui contemplar-se també en posició frontal. Els cabells li cauen sobre les espatlles amb una solució lleugerament ondulada, i presenta corona d'espines que adquireix una forma trenada. A banda, sabem que en algun moment devia dur corona d'orfebreria o de fusta, atès que presenta un orifici al cap. Alguns dels trets del rostre reproduïen els que hem assenyalat per a Maria, això és, el ulls globulars i el nas afilat. A banda, l'estructura òssia de la zona superior dels ulls s'hi ha representat de manera molt acusada. Al cos de Crist hi veiem una caixa toràcica molt marcada, amb les costelles dibuixades amb simples línies paral·leles traçades mitjançant la tècnica de la incisió. Pel que fa a les mans, són força desproporcionades en relació amb el cos i mostren uns dits molt llargs i esprimatxats. Les repenja sobre les cames, damunt del perizoni, que també llueix decoració daurada al rivet inferior. Les cames són poc musculades i es disposen a terra. Els peus recolzen a sobre dels plecs del mantell de Maria.

L'escultura conserva importants restes de policromia, tot i que l'aparença d'alguns dels colors o dels daurats fan pensar en intervencions successives extemporànies, posteriors al moment de realitzar l'obra. Això és molt evident, per exemple, en el cas dels daurats que apareixen a la zona baixa i al plec de la màniga del mantell de Maria, que tenen l'aparença mat de la purpurina. El fet que es trobin en una zona que va patir desperfectes permet deduir que hi van ser aplicats en data relativament recent, coincidint amb una intervenció de restauració. El mateix cal afirmar, per tant, en referència a la policromia vermella que trobem en alguns dels plecs de la túnica en aquesta zona inferior, a tocar dels daurats esmentats.

En canvi, els daurats que trobem al rivet del vel de Maria i al perizoni de Crist presenten la característica lluentor de la làmina de pa d'or aplicada a l'aigua i atorguen volumetria a la de-

coració ratllada. A més, unes altres escultures del Mestre de Rímini presenten aquest mateix rivet amb ratlles paral·leles decorat amb làmina d'or³⁹. Quelcom similar pot afirmar-se per a la policromia fosca que detectem als cabells i a la barba de Jesús, ja que es conserven diverses obres del taller que també la presenten en aquesta zona⁴⁰. És molt possible, d'altra banda, que la policromia vermella que trobem a les nafres de Crist, això és, les dels peus, la del costat i la de la mà dreta, corresponguin a un moment antic, tot i que indeterminat⁴¹. Aquesta mateixa policromia també es detecta a la màniga del braç esquerre de la túnica de Maria, a les espatlles de Crist i a tot el perímetre del seu rostre. Més dubtes ens genera, finalment, el lleu perfilat en negre que trobem a la boca de dos dels tres plecs tubulars de la part baixa de la túnica. En qualsevol cas, futurs estudis tècnics hauran de delimitar quines parts d'aquesta policromia són originals, quines corresponen a repintats i quines a afegits, i més tenint present que es tracta d'una imatge a la qual fa sis segles que se li ret culte, un factor que de ben segur que va propiciar que s'hi anessin efectuant tasques de conservació amb el pas dels anys. En aquest sentit, i com ja s'ha comentat en referència al grup de Sitges, cal tenir present que les escultures del Mestre de Rímini no anaven completament pintades, sinó que un cop les obres arribaven a la seva destinació, uns artesans locals els aplicaven policromia en zones molt puntuals.

Pel que fa als desperfectes assenyalats més amunt, es localitzen a la part baixa de l'escultura, on detectem dos trencaments a la cama dreta de Crist, l'un a l'alçada del genoll i l'altre una mica més amunt, tocant al perizoni; així com als dos turmells, tots reparats amb guix. La trencadissa i la idèntica reparació s'aprecien també a la part baixa dels plecs de la túnica i el mantell de Maria, just a la zona, com hem dit, on es va aplicar la purpurina daurada i la policromia vermella. A la part posterior de l'obra hi veiem sengles trencats, a la mateixa alçada, en els muntants del tron i algun més a la base. És precisament en aquesta zona on resta el testimoni manifest de la intervenció de restauració, ja que l'interior del tron va ser farcit amb guix que es va envellir amb un color groguenc similar a la coloració de l'escultura. En aquesta superfície de guix afegida s'hi va pintar una inscripció que deixava testimoni de la intervenció, en la qual s'hi pot llegir: «Restaurada en MCMXXXIX» (figura 13).

La data deixa entreveure que la *Pietat* va partir desperfectes amb motiu de la Guerra Civil espanyola, tot i que les cròniques fins ara conegudes que parlen de la peripècia de la imatge no en donaven notícia⁴². Sí que mencionen, en can-



Figura 10. Detall del Calvari. Frankfurt am Main, Liebieghaus Skulpturensammlung. Foto: Liebieghaus Skulpturensammlung.



Figura 11. *Pietat*. Igualada, església de la Pietat. Foto: Alberto Velasco.



Figura 12.
Detall dels plecs de la *Pietat*. Igualada, església de la *Pietat*. Foto: Alberto Velasco.

vi, que la imatge va ser salvaguardada gràcies a l'acció de diferents persones, que van enterrar-la al jardí de la casa de Teresa Vidal Muset, gran devota igualadina. Just a l'indret on era amagada la *Pietat* diverses persones hi resaven el rosari, i va atribuir-se a la imatge el miracle d'haver-ne facilitat l'alliberament en el marc del conflicte. Els testimonis expliquen també que durant tota la guerra la *Pietat* va protegir especialment la ciutat i, fins i tot, se li atribueix un segon miracle, el d'haver fet extingir en un moment donat les flames provocades pels revolucionaris. Tot plegat va motivar alguna celebració, el reconeixement oficial de la seva protecció als igualadins i que l'Ajuntament acordés el 1940 perpetuar el record d'aquella protecció amb l'ofertament d'un ciri cada 22 de gener, data en què Igualada va passar a mans del bàndol franquista.

I això era, poc més poc menys, el que s'havia dit. Tanmateix, un document mecanoscrit de Josep Maria Jaume revela que la imatge va enterrar-se dins del cubell de la brossa de la casa de l'esmentada Vidal i que allà va romandre fins al 31 de març de 1939, quan en va ser desenterrada: «[...] y hallada en buen estado, a excepción de algun pequeño desperfecto en su base, que arregló el artista Renard de Barcelona». L'11 de juny de 1939 l'estàtua ja era novament venerada a Igualada, després d'haver-hi arribat el dia 5 del mateix mes. El 23 de desembre del mateix any era novament col·locada al seu cambril de l'església de la *Pietat*⁴³. La informació que aporta aquest mecanoscrit és rellevant, perquè ens desvetlla la cronologia precisa dels desperfectes, la restauració posterior i l'autor d'aquesta, que cal identificar amb Joaquim Renart i Garcia (1879-1961), dibuixant, exlibrista, pintor i decorador que també va dedicar-se a la restauració de re-



Figura 13.
Detall del revers de la *Pietat*. Igualada, església de la *Pietat*. Foto: Alberto Velasco.

taules i d'imatgeria religiosa des del seu taller de Renart & Cia⁴⁴.

El tipus de pietat que va representar-se a l'es-cultura d'Igualada respon a un model àmpliament difós des del sud i l'est d'Alemanya, com també des de Bohèmia, entre finals del segle XIV i inicis de la centúria següent. Es tracta de les *Vesperbild* o *Schöne Vesperbild*, que, amb la irrupció del gòtic internacional, van transformar l'antic model de pietat conegut des del segle XIII. Ràpidament, el model va propagar-se per diverses regions d'Europa, inclosa la península Ibèrica⁴⁵. Es tractava de representacions d'aparença amable, en la línia de la dolçor del gòtic internacional i en connexió amb un altre tipus marià contemporani i amb origen geogràfic similar, el de les *Schöne Madonnen*⁴⁶. A banda, comparteixen una sèrie de trets iconogràfics amb la *Pietat* d'Igualada i amb el conjunt d'imatges que representaven un tema idèntic produïdes al taller del Mestre de Rímini. Una de les principals és la disposició del cos de Crist de manera horitzontal —i, opcionalment, en ascens a sobre de les cames de Maria—, d'aquí que Passarge definís al seu dia aquesta tipologia com «Pietats horitzontals»⁴⁷. També hi trobem la presència del vel rivetejat amb ratlles paral·leles cobrint el cap de Maria —i al perizoni de Crist—, l'acumulació de plecs a la seva indumentària, la posició inclinada del cap de la Mare de Déu mentre mira dolçament el Fill, el fet que amb una de les mans la Mare sostingui un dels braços de Jesús o el detall dels peus de Crist recolzats a sobre del mantell marià. Naturalment, aquests trets poden variar i generar diferents subtipus a partir del model original, però la idea que cal retenir-ne és que el prototip difós des del taller del Mestre de Rímini s'ajusta bé a aquests models germànics i bohemis que acabem de definir. Segons l'opinió de Kutal: «Tout porte à penser que le maître de Rimini n'est pas parti d'un seul type, mais de plusieurs types antérieurs, dont aucun

n'est attesté dans la sculpture franco-flamande précédente»⁴⁸.

Històricament s'han relacionat amb el taller del Mestre de Rímini un seguit de pietats realitzades en alabastre, totes les quals, malgrat els matisos estilístics, presenten una sèrie de característiques comunes. La historiografia precedent ha agrupat la de Lorch (Stadtmuseum am Markt, de Wiesbaden)⁴⁹; la del Temple Malatestià, de Rímini (coneguda popularment com la *Madonna dell'Aqua*)⁵⁰; la de l'església parroquial de Sant Martí d'Oud Zevenaar (Països Baixos); la de l'antic Museu de l'Emperador Frederic, a Berlín (col·lecció J. Simon); la de la col·lecció particular de Frankfurt; la del Museum für Angewandte Kunst, de Frankfurt am Main; la del Musée des Arts Décoratifs, de París⁵¹; la del Musée du Louvre, de París⁵²; i la del Victoria & Albert Museum, de Londres⁵³. Kutal va considerar que «Bien que ces oeuvres ne soient probablement pas sorties de la même main, elles forment un groupe assez homogène quant au style et quant à la technique». A la vegada, va establir que les peces principals del grup eren les de Rímini i Lorch, que va associar a la mateixa mà que va efectuar l'altar de Santa Maria delle Grazie de Covignano, avui conservat al Liebieghaus Skulpturensammlung, de Frankfurt am Main⁵⁴. Naturalment, a la llista se n'hi han d'afegir unes altres de donades a conèixer i adscrites al grup en els darrers anys, a les quals anirem fent al·lusió.

Quant a les mides, n'hi ha algunes que superen els 30 cm d'alçada, com la del The Metropolitan Museum of Art, de Nova York (33 x 27 cm)⁵⁵, o la del The Walters Art Museum, de Baltimore (34 x 29 x 13 cm)⁵⁶, i poden arribar excepcionalment als 40 cm, com veiem a la del Temple Malatestià, de Rímini (40 cm d'alçada), o a la del Victoria & Albert Museum, de Londres (39 x 32 x 11 cm). D'altres es mouen entre els 20 i els 30 cm d'alçada, com la del Musée des Arts Décoratifs, de París (25 x 26 x 10 cm), la de l'Escola Pia Igualada (24,3 x 23 x 8,9 cm), i la dels Glasgow Museums (The Burrell Collection) (29 x 26 x 8,5 cm)⁵⁷. Més excepcionals són les dimensions de l'exemplar del Rijksmuseum, d'Amsterdam, que s'acosta als 50 cm d'alçada (48 x 41 x 14 cm), tot i que estilísticament és la que més s'allunya del grup⁵⁸. Passa exactament el mateix amb la del Musée du Louvre (94 x 83 x 38 cm), que supera els 90 cm d'alçada i trenca tot els esquemes de la resta quant a les mides, a la vegada que també se n'aparta des del punt de vista de l'estil⁵⁹.

En línies generals, les pietats del Mestre de Rímini presenten una sèrie de trets comuns molt evidents, com ara la composició general i la posició dels dos personatges; la indumentària

de la Mare de Déu, sempre amb el cap cobert i el antell obert, deixant veure la túnica interior; el fet que Maria aparegui asseguda en un senzill tron, o que reposi els peus sobre una base de terra, ovalada, que imita el natural. El tipus de Mare de Déu, entristida i entronitzada, és germànic⁶⁰. Tanmateix, Kutal va posar de manifest que l'exemplar del Victoria & Albert Museum, de Londres, presenta una modificació important del sistema de composició, en concret, la posició obliqua del cos de Crist, cosa que permet vincular la imatge a un model més diagonal que no pas horitzontal. Això va portar l'esmentat investigador a afirmar que l'escultor coneixia tant el model tradicional bohemio germànic de tipus horitzontal com el de les *Schöne Pietàs* de tipus diagonal, al qual s'ajustaria millor l'exemplar del museu londinenc⁶¹.

Certament, les característiques que defineixen el model iconogràfic de pietat difós pel taller del Mestre de Rímini no són completament unitàries, ja que a partir d'una mateixa base es detecten tota una sèrie de variants. Pel que fa a la posició de Maria, en alguns exemplars apareix amb el cos en diagonal, com veiem a la *Pietat* del Musée des Arts Décoratifs, de París, o a l'esmentada del Victoria & Albert Museum, de Londres (figura 14). Com bé va assenyalar Woods, aquesta posició es justifica per la voluntat de contrarestar el pes del cos de Crist, que apareix parcialment alçat, en posició obliqua, gràcies a un altre detall que comparteixen les dues imatges, això és, que el genoll dret de Maria estigui lleugerament més elevat que l'esquerre. Tot plegat crea un interessant joc de diagonals entre els dos cossos⁶². En altres casos, en canvi, Maria adopta una posició més recta, com veiem a les pietats del Temple Malatestià de Rímini, a la del Musée du Louvre o a la de l'antiga col·lecció Espona (figura 15). A la de Lorch, i també a la del Rijksmuseum i a la del The Walters Art Museum (figura 16), la Mare de Déu presenta el cos un xic avançat cap a Crist, tot demostrant la voluntat expressionista de l'escultor de plasmar-ne el dolor. Aquest tret es farà més manifest en altres escultures del grup, com ara la de The Metropolitan Museum of Art, de Nova York (figura 17), o les d'Igualada i Glasgow, que conformen un subgrup propi, com més endavant mirarem de demostrar.

Un altre dels trets que cal diferenciar-ne és el de la solució adoptada per explicar la relació física entre Mare i Fill a partir de les mans. Als exemplars del Temple Malatestià, del Victoria & Albert Museum i del Musée du Louvre veiem com Maria subjecta i eleva delicadament amb la mà esquerra el braç esquerre de Crist. Les dues primeres hem vist, a més, que corresponen al tipus en què el cos de Maria traça una diagonal,



Figura 14.
Pietat. Londres, Victoria & Albert Museum. Foto: Victoria & Albert Museum.



Figura 15.
Pietat. Col·lecció particular (antiga col·lecció Espona). Foto: Galeria López de Aragón (Madrid).

aixeca el genoll dret i el cos de Crist apareix en posició lleugerament obliqua. Una segona variant en el joc amb els mans és la que mostra Maria subjectant —o tocant— amb la mà esquerra el braç dret de Crist, la qual cosa implica que tot el seu braç passi per sobre del cos del fill. Ho veiem a les pietats de Lorch, a l'antiga col·lecció Espona, a Glasgow, Igualada i al Rijksmuseum, mentre que a la de The Walters Art Museum el braç de Maria passa per sobre del cos de Jesús i no arriba a agafar-li el braç, sinó que toca just a la vora de la nafra del costat de Crist. A la *Pietat* del Musée des Arts Décoratifs, de París, hi trobem una particularitat especial, ja que el braç esquerre de Crist es disposa a sobre del braç esquerre de Maria, que ha perdut la mà i no podem veure quina posició adoptava, mentre que a la del The Metropolitan Museum of Art, de Nova York, la Mare de Déu doblega el canell de la mà esquerra per tocar delicadament el braç esquerre de Crist.

Una de les característiques més generalitzades del grup és la posició de la mà dreta de Maria aguantant Crist per la zona de la galta i el coll, la qual cosa facilita que els dits puguin ser vistos si mirem les escultures en posició completament frontal. Trobem aquesta particularitat a les pietats de Lorch, a la del Temple Malatestià, a la

del Musée du Louvre, a la del The Walters Art Museum i a la del Victoria & Albert Museum. A la imatge del Rijksmuseum la posició és similar, però una mica desplaçada cap a l'espatlla dreta de Crist, cosa que no impedeix la visió dels dits de Maria. En el cas de la *Pietat* de l'antiga col·lecció Espona, la mà de Maria es disposa al clatell del Fill, sense que els dits puguin ser vistos si mirem la imatge frontalment; mentre que a la imatge del Musée des Arts Décoratifs, de París, aquesta zona s'hi troba desapareguda. En els exemplars de Glasgow i d'Igualada, en canvi, s'adopta una solució particular que torna a agermanar-los, ja que veiem que la mà dreta de Maria recolza a la part posterior del cap de Crist, a la coroneta, la qual cosa impedeix la visió dels dits si ens situem davant de l'escultura. Aquest tret també el veiem a l'exemplar conservat a The Metropolitan Museum of Art, de Nova York.

Cal assenyalar, igualment, la variabilitat de posicions que pot adoptar el cost de Crist. A les pietats del Temple Malatestià i del Musée du Louvre veiem el cos completament ajagut sobre els genolls de Maria, d'acord amb el model tradicional horitzontal de la zona germànica i de Bohèmia. En canvi, als exemplars de Lorch, de l'antiga col·lecció Espona, del Rijksmuseum, del Musée des Arts Décoratifs, del The Walters

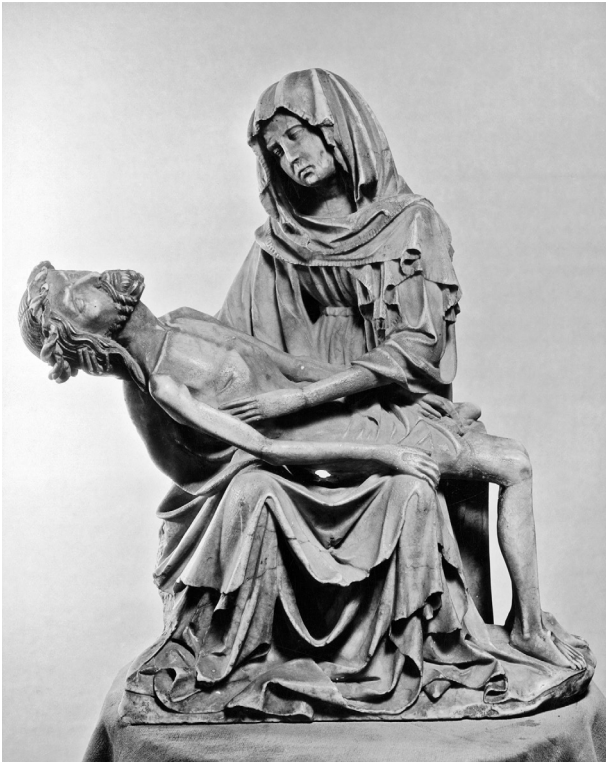


Figura 16.
Pietat. Baltimore, The Walters Art Museum. Foto: Wikimedia Commons.



Figura 17.
Pietat. Nova York, The Metropolitan Museum of Art. Foto: The Metropolitan Museum of Art.

Art Museum i del Victoria & Albert Museum, el cos de Jesús apareix lleugerament alçat, pels motius que ja hem apuntat més amunt. A la majoria d'aquestes imatges hi trobem el detall, igualment ja mencionat, del genoll dret de Maria en posició lleugerament més elevada que l'esquerra. En els casos de Glasgow i d'Igualada, que són els exemplars que presenten més similituds entre ells de tot el grup, el cos de Jesús mostra una posició diferenciada, atès que està girat cap a l'espectador. Es tracta d'un tret, tanmateix, que no és propi únicament d'aquestes dues escultures, ja que la torsió cap a l'exterior, més o menys acusada, la veiem també a la *Pietat* de Lorch, a la del Temple Malatestià, a la del Musée des Arts Décoratifs, a la del The Metropolitan Museum of Art, a la del Rijksmuseum i a la del Victoria & Albert Museum. Els únics casos en què el cos de Jesús apareix en posició completament horitzontal i frontal, tant si presenta el cos aixecat com si no, són el de l'antiga col·lecció Espana, el del Musée du Louvre i el del The Walters Art Museum, tot i que en aquest darrer exemplar sembla que efectua un lleuger gir cap a l'espectador.

Quant a les mans de Crist, en els casos de Glasgow i d'Igualada hi observem que totes dues es disposen a sobre del perizoni, en paral·lel i de forma absolutament anàloga. Ho veiem també a l'exemplar de l'antiga col·lecció Espana. A

Lorch, malgrat que s'hi col·loca de forma similar, la dreta cau damunt del genoll esquerre de Maria, com també passa a les imatges del Temple Malatestià, del The Metropolitan Museum of Art i del The Walters Art Museum. A la del Musée du Louvre hem vist com Maria aixeca el braç esquerre de Crist, però la mà dreta de Jesús reposa sobre el perizoni, mentre que a la del Rijksmuseum totes dues mans es creuen a sobre de l'esmentat indument, igual com passa a l'exemplar d'Oud-Zevenaar. En els del Victoria & Albert Museum i del Musée des Arts Décoratifs no podem esbrinar quina posició adoptava el braç dret, perquè es troba parcialment perdut, mentre que l'esquerra, en el primer cas, és subjectat per Maria, i en el segon, Crist recolza el braç esquerre sobre el de Maria, com ja hem apuntat.

Un dels aspectes que comparteixen totes les imatges citades és el del tractament dels plects, sempre realitzat amb profusió i amb acumulacions en diferents zones dels grups escultòrics respectius, com ara, per exemple, la part baixa del vel. Aquest és un element comú a totes les representacions, amb algunes característiques que comparteixen totes les pietats relacionades amb l'estil Rímini, com podria ser la disposició dels plects de manera ondulant a la zona frontal que emmarca el rostre, o bé la presència del rivet decorat amb ratlles paral·leles, que apareix en tots els casos llevat de la *Pietat* del Rijksmuse-

um. Aquesta decoració ratllada també acostuma a aparèixer al rivet del perizoni de Crist, ja que la documentem a la majoria d'exemplars comentats.

Pel que fa als plecs de la part baixa, s'acumulen d'una forma especial a les dues cames de Maria, i de vegades donen lloc a la formació del tipus ja assenyalat amb forma tubular, sengles bucles a cada costat i obert per la part inferior. Aquest tipus de plec el trobem a les pietats de l'antiga col·lecció Espona i a Glasgow, Igualada, Rímini, Rijksmuseum, Musée du Louvre, Musée des Arts Décoratifs i The Walters Art Museum, és a dir, a la majoria d'imatges. En alguns casos també apareixen a la zona inferior de la part baixa, a l'alçada dels peus, com veiem en els casos de l'antiga col·lecció Espona, a Glasgow, Igualada o Rímini. Pot donar-se el cas que, fins i tot, la punta de les sabates de Maria tregui el cap des de dins d'aquests plecs, com podem observar als exemplars de Glasgow i de l'antiga col·lecció Espona. A la resta d'obres les puntes de les sabates també s'entreveuen entre els plecs, però ja no responen a la tipologia esmentada. A Lorch, Igualada i Rímini, en canvi, les puntes no hi són visibles. Un altre tret que es repeteix en tots els casos, amb variants, és la morfologia dels plecs que apareixen entre les cames de Maria. Es tracta d'una forma doble articulada a partir de dos plecs en forma de V que pot arrodonir-se i acabar en forma de U, com passa amb els exemplars de Glasgow i d'Igualada.

En vista de les característiques comunes, de les similituds i de les diferències apuntades, els dos exemplars de tota la sèrie que presenten més similituds entre ells són el d'Igualada i el de Glasgow, cosa que no deixa de ser especialment significativa. Les coincidències són nombroses i les hem anat apuntant en els paràgrafs anteriors. Veiem que la posició de Crist és idèntica, amb el cos lleugerament girat cap a l'espectador. Jesús disposa les mans sobre el perizoni i Maria subjecta el braç dret del Fill amb la mà esquerra. El cap de Crist cau cap a la seva dreta i la cabellera adopta forma de rínxol entre el braç dret i la zona del pit, mentre Maria avança dramàticament el seu cos endavant acostant-se cap a Jesús. La indumentària de Maria ha rebut un tractament completament concomitant, de manera que es repeteix, fins i tot, la disposició dels plecs en diferents zones, com veiem al vel, que es recull de forma similar a l'alçada del pit i a la zona de l'espatlla esquerra; al plec doblegat de la màniga del braç esquerre de Maria, que deixa veure la túnica inferior; al plec en forma de U que cau de la falda de Maria, o als tres plecs de la zona dels peus amb forma tubular i dos bucles laterals, amb l'única diferència que a la peça de Glasgow de dins de dos d'ells surten la punta de les sabates de la Mare de Déu.

El grau de similitud entre les pietats d'Igualada i de Glasgow es confirma si efectuem una comparació detallada de tots els costats de cadascuna de les imatges. En posició frontal (figura 18) hi podem advertir moltes de les qüestions que ja hem anat assenyalant en referència a la plena coincidència amb el model, fins i tot quant a detalls completament secundaris, com ara el plec interior que apareix dins la forma en U de la túnica de Maria. Es referma el que hem anat dient fins ara si ens fixem en la part posterior de les dues escultures (figura 19), en la distribució dels plecs del mantell a l'esquena de Maria, que cauen verticalment traçant una diagonal que acompanya la posició del cos. N'hi ha alguns, els de la banda dreta, que adopten una característica forma de bumerang que trobem en altres exemplars del grup, com ara el de l'antiga col·lecció Espona —tot i que de forma més matisada— i el del The Metropolitan Museum of Art. Quant als plecs del vel, presenten la mateixa forma acanalada i una disposició vertical idèntica. Veiem també que el tron és buit en tots dos casos, a diferència d'altres exemplars —la *Pietat* Espona, per exemple—, en què és massís. D'altra banda, si comparem totes dues escultures pel costat esquerre (figura 20), torna a evidenciar-se que el seu autor seguia de manera fidel un model molt concret que devia tenir al davant. Es repeteix, fins i tot, un plec de l'interior de la màniga de Maria disposat en diagonal, o el plec que es forma sobre la seva espatlla dreta, la qual cosa denota un important grau de mimetisme. Passa quelcom similar al costat dret (figura 21), en què veiem en tots dos casos la presència de diferents plecs al mantell de Maria que tornen a adoptar l'aparença de bumerang abans assenyalada. Es fa evident des d'aquesta posició, igualment, el plec del mantell al braç esquerre de la Mare de Déu, que, si ens mirem les escultures en posició frontal, deixa veure la túnica interior. Finalment, comparant les dues pietats des del punt de vista zenital (figura 22), detectem una posició idèntica dels caps i del braç dret de Maria.

Les nombroses coincidències entre les pietats de Glasgow i d'Igualada permeten concloure que van ser executades, sens dubte, per una mateixa mà. En tots dos casos el nivell dels acabats i dels detalls no arriba a la qualitat de les peces més significatives del grup, com podrien ser les imatges del Victoria & Albert Museum, del The Walters Art Museum, del Temple Malatestià o del Musée du Louvre, per la qual cosa potser caldria incloure els dos exemplars en una producció més adotzenada del taller o, fins i tot, pensar en una derivació directa duta a terme per algun dels tallers que van pivotar al voltant del taller del Mestre de Rímini⁶³. En qualsevol cas, la gran quantitat de coincidències entre totes



Figura 18. A l'esquerra, *Pietat* de l'església d'Igualada. Foto: Alberto Velasco. A la dreta, *Pietat* dels Glasgow Museums. Foto: © CSG CIC Glasgow Museums Collection.

dues escultures permet pensar en l'existència d'un submodel de pietat repetit i produït amb un cert èxit.

Altrament, cal fer notar que la *Pietat* d'Igualada no és l'única escultura del Mestre de Rímini que tracta aquest tema i que està documentada en terres catalanes. En aquest sentit, fins al 1958 se'n va conservar un exemplar a la col·lecció de Jaume Espona i Brunet (1888-1958), a Barcelona, tot i que desconeixem com va arribar a les seves mans (figura 15). Va ser donada a conèixer al seu dia per Jaume Barrachina, que va aprofitar per esmentar l'existència d'una obra similar que circulava pel mercat barceloní anys enrere, avui en localització ignota⁶⁴. En dates recents, la imatge de l'antiga col·lecció Espona ha circulat pel mercat internacional, cosa que ens n'ha permès conèixer, per exemple, les mides (21 cm d'alçada)⁶⁵. D'altra banda, en tots dos casos ignorem si es tracta d'escultures arribades a Catalunya d'antic, al segle XV, i descontextualitzades a posteriori. Tanmateix, i sobretot en el cas de la primera, podria ser que fossin creacions procedents del mercat d'art i antiguitats internacional, ja que sabem que Espona es movia habitualment pels antiquaris de París per adquirir obres per a la seva col·lecció.

Un dels valors més significatius de la *Pietat* conservada a l'església de l'Escola Pia d'Igualada és aquest mateix fet, que sis segles després d'ha-

ver arribat a la localitat encara es preservi *in situ*. Això li atorga el valor de la informació, el context i la permanència, cosa que permet afegir-la a la llista d'obres del Mestre de Rímini de les quals es coneix l'origen, o bé que es conserven encara al lloc per al qual van ser creades i que mantenen la seva funció devocional primigènia. Ens referim, per exemple, al retaule de Schwabstedt, actualment a Schloss Gottorf (Schleswig-Holstein); a la Mare de Déu de l'església de Sant Bartomeu de Clerques (Pas-de-Calais, França); a la *Nativitat* del Musée des Arts Décoratifs de París, que procedeix de Bourg-en-Bresse, al Ducat de Savoia; al conjunt d'escultures del Liebieghaus Skulpturensammlung, de Frankfurt am Main, procedents de l'església de Santa Maria delle Grazie de Covignano, prop de Rímini; a la *Pietat* del Stadtmuseum am Markt, de Wiesbaden, procedent de l'església de Sant Martí de Lorch; al retaule d'Isola Bella, documentat a la capella de l'Umiltà de Santa Maria Podone, a Milà; a la *Pietat* del Temple Malatestià, de Rímini; al *Cap de sant Joan Baptista* de l'església de Sant Willibrord, a Utrecht, o al grup de les Tres Maries del Muzeum Narodowe, de Varsòvia, originari de l'església agustina de la Mare de Déu de l'Arena, de Breslau⁶⁶. A l'Estat espanyol, a banda de la *Pietat* d'Igualada, cal esmentar la *Virgen de la Peña* encara conservada del santuari de Betancuria (Fuerteventura)⁶⁷.



Figura 19.
A l'esquerra, detall del revers de la *Pietat* de l'església d'Igualada. Foto: Alberto Velasco. A la dreta, detall del revers de la *Pietat* dels Glasgow Museums. Foto: © CSG CIC Glasgow Museums Collection.

Un cop tret l'entrellat estilístic i sobre el model de la *Pietat* d'Igualada, convé parar una certa atenció a la informació que tenim sobre aquesta figura, atès que hi giren un seguit d'informacions històriques, devocionals i miraculoses que atorguen un valor afegit a l'obra i que li confereixen un context molt precís en la història de la vila. La llegenda situa l'arribada de l'escultura a Igualada el 1420, quan hi va ser portada des de Sevilla per un pelegrí que l'havia sostret d'un monestir de l'orde dels agustins d'aquella ciutat en veure-la abandonada i sense culte. Va sentir llàstima per la imatge, l'agafà i va iniciar un pelegrinatge per diferents santuaris marians hispans que va portar-lo fins a Saragossa, Lleida i, finalment, Igualada, ja que pretenia visitar Montserrat i venerar la Moreneta. Un cop a la capital de l'Anoia, va decidir fer nit al monestir d'agustins de la ciutat. Al matí de l'endemà, quan va voler agafar el sarró on duia la imatge i continuar el viatge, no podia aixecar-lo de cap manera degut al pes. La Mare de Déu havia obrat, així, el seu primer miracle a Igualada i havia decidit quedar-se allà, en un monestir que pertanyia a la mateixa orde que la casa religiosa d'on el pelegrí se l'havia endut. El pelegrí, penedit i conscient de la seva mala acció inicial, va confessar-ho tot al prior, amb qui va coincidir a considerar que calia reintegrar la imatge als agustins per tal que restés per sempre més a Igualada. Fins i tot el

pelegrí va demanar ingressar al monestir com a oblat, per servir fidelment al culte a la Mare de Déu de la *Pietat*, i hi va ser acceptat⁶⁸.

Crida l'atenció que la llegenda que gira al voltant de la imatge transcorri l'any 1420. És significatiu que aquesta data coincideixi, poc més poc menys, amb el període d'activitat del Mestre de Rímini, ja que l'arribada a destí d'altres obres del mateix taller s'ha situat per les mateixes dates, com és el cas de l'altar de Rímini, pels volts de 1430, en funció de la consagració de l'església on es trobava originàriament instal·lat⁶⁹, o el d'Isola Bella, que també s'ha emplaçat cap a 1440 a partir d'unes importants reformes dutes a terme a l'església⁷⁰. Tenint en compte aquestes informacions, és plausible que la *Pietat* d'Igualada arribés al monestir dels agustins de la localitat cap a 1430-1440, i sempre abans de 1452, que és el primer esment de la imatge als documents.

Ja hem dit més amunt que el monestir dels agustins havia estat fundat el 1393. Sembla que la primera referència documental sobre la presència de l'escultura allà data del 7 de maig de 1452, quan el Consell Municipal va oferir-li un ciri votiu de cinc lliures de cera per demanar-li que intercedís per alliberar la ciutat de la sequera que patia⁷¹. Quelcom similar van fer el 1457, quan van ordenar que s'organitzessin diverses processons i misses a la capella de Santa Maria



Figura 20.
A l'esquerra, visió lateral de la *Pietat* de l'església d'Igualada. Foto: Alberto Velasco. A la dreta, visió lateral de la *Pietat* dels Glasgow Museums. Foto: © CSG CIC Glasgow Museums Collection.

de la Pietat per combatre l'epidèmia de pesta que assolava la ciutat. El 3 de desembre de l'any següent es tornà a fer una nova processó a Santa Maria de la Pietat per idèntic motiu, celebració que va comportar el tancament de tots els obradors de la ciutat i l'obligatorietat d'assistir-hi⁷².

La certificació del potent culte i devoció que pivotava al voltant de la imatge és una notícia del 16 de febrer de 1464, quan per ordre de Pere de Portugal, aleshores rei dels catalans, s'enviava des d'Igualada una carta a Guillem Setantí, conseller i tresorer reial, en què se li comentava que el monarca desitjava que es realitzés un mantell de brocat per al «gloriós Jesús que está en los braços de la Verge Maria ací en Agualada» i, per això, es demanava que s'enviés algun fragment de dos pams i mig d'aquest teixit per poder realitzar-lo⁷³. Tot plegat devia motivar que el 1483 es decidís erigir-li una capella al claustre del monestir dels agustins. Va celebrar-se una solemne cerimònia de col·locació de la primera pedra que s'inicià amb una processó que va anar de la vila al monestir i, un cop allà, una missa en què van beneir-se cinc pedres en honor a les cinc nafres de Crist que

van ser lliurades «als padrins» —segurament, el promotors de la capella—. Després de la celebració, les pedres van ser dutes en processó fins al claustre pels propis padrins, que van dipositar-les als fonaments de dita capella⁷⁴.

Sembla que la capella de la Mare de Déu la Pietat era el lloc on se celebraven o finalitzaven determinats actes cívico-religiosos solemnes, com ara, per exemple, la processó que va celebrar-se el 23 de juliol de 1472 amb motiu que el rei hagués guanyat el comtat de Rosselló i la vila de Perpinyà, i que va anar des de l'església major fins a la capella de la Pietat del monestir dels agustins⁷⁵. O la processó que s'hi va fer per congratular que el rei Ferran el Catòlic estava fora de perill després d'haver estat objecte d'un atemptat a Barcelona el 7 de febrer de 1492. Tres dies després, el Consell Municipal acordava la celebració esmentada per tranquil·litzar el veïnat «attes lo desastre que ses seguit en la persona de nostre rey e senyor, el qual miraculosament nostre senyor deu e la gloriosa Verge Maria, mare sua, han ajudat»⁷⁶. També consta que el 1569, en aquella capella, va certificar-se la reforma del monestir decre-



Figura 21.
A l'esquerra, visió lateral de la *Pietat* de l'església d'Igualada. Foto: Alberto Velasco. A la dreta, visió lateral de la *Pietat* dels Glasgow Museums. Foto: © CSG CIC Glasgow Museums Collection.

tada pel papa en el marc d'una de més àmplia que afectava tots els monestirs de l'orde, a la cerimònia d'aprovació de la qual van assistir els consellers de la ciutat⁷⁷.

Naturalment, a la capella de la *Pietat* s'hi van establir fundacions privades que eren mostres del fervor devocional que aixecava la imatge, com l'establerta per Geroni de Cornet al segle XVII, que deixà una quantitat econòmica perquè se celebressin 200 misses per la seva ànima⁷⁸. La devoció no va decaure en segles venidors, com prova el fet que el 1766 es prengué la iniciativa de construir una nova capella i un nou altar per hostatjar la imatge, que no sabem si devia reeixir⁷⁹. Aquell mateix any es documenten unes rogatives «que se empezaron y se suspendieron por habernos socorrido Dios con la intercesión de Ntra. Señora de la Piedad, con la que creemos, quatro libras, treze sueldos y seis dineros»⁸⁰. Vint anys després seguia rebent culte a la seva capella del claustre dels agustins, però va ser en aquell moment que la *Pietat* va traslladar-se a l'indret on es venera actualment, a l'església, llavors acabada d'inaugurar⁸¹. L'efervescència del culte ha arribat fins als nostres dies, després que el temple on es conserva la

imatge passés a mans dels escolapis el 1858, que fos declarat santuari el 1941 i que la imatge fos coronada canònicament el 1959, privilegi concedit pel papa Joan XXIII que va suposar l'afegitó de la corona d'orfebreria que duu en l'actualitat i la construcció d'un nou cambril per hostatjar l'escultura⁸².

Conclusió

Com a cloenda, en el present estudi hem pretès efectuar una aportació al voltant d'un dels tallers escultòrics més rellevants de la primera meitat del segle XV en el context europeu, que, com la historiografia ha posat de relleu, destaca per una molt notable internacionalització de les seves realitzacions. L'aprofundiment en la història del grup escultòric conservat al Museu del Cau Ferrat de Sitges i la seva presentació en aquest estudi té l'objectiu d'incorporar de manera definitiva aquesta obra al corpus del taller, ja que fins ara havia passat força desapercebuda en els estudis que s'havien publicat. I més quan la naturalesa del grup de Sitges el fa esdevenir absolutament referencial a l'hora d'estudiar una

de les obres més rellevants de l'artista, la Crucifixió conservada al Liebieghaus Skulpturensammlung, de Frankfurt am Main.

D'altra banda, l'atribució al Mestre de Rímini de la *Pietat* conservada a l'església de la Pietat d'Igualada suposa una aportació significativa al corpus del taller, ja que es conserven altres obres molt similars que permeten confirmar que aquesta imatge de tipus devocional era una de les més reeixides de la seva producció. Les semblances detectades amb l'exemplar conservat als Glasgow Museums (The Burrell Collection) han permès deduir que, dins dels tipus iconogràfics difosos pel Mestre de Rímini, n'hi havia un de particular que repetia unes constants molt concretes, amb derivacions i variants que no trobem en altres escultures que integren el grup. A la vegada, el fet que la imatge d'Igualada es documenta a la localitat des de mitjan segle XV certifica que l'obra va arribar a destinació poc després de ser realitzada, i això ens situa en el context de les importacions de manufactures artístiques nòrdiques habitualment documentades en els regnes hispans. Tanmateix, fins ara només es tenia constància d'una obra del Mestre de Rímini arribada d'antic en aquest territori, en concret, a l'illa de Fuerteventura, amb la qual cosa l'atribució de la *Pietat* d'Igualada serveix per definir millor la difusió europea dels treballs del taller i, alhora, per inserir la Corona d'Aragó en el mapa de la dispersió de les seves realitzacions.



Figura 22.
A dalt, visió zenital de la *Pietat* de l'església d'Igualada. Foto: Alberto Velasco. A baix, visió zenital de la *Pietat* dels Glasgow Museums. Foto: © CSG CIC Glasgow Museums Collection.

* Aquest article s'emmarca entre els resultats del projecte de recerca *El poder vivido en la baja edad media: Percepción, representación y expresividad en la gestión y recepción del poder (PV-PRE)* (Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, ref. PID2019-104085GB-I00, investigador principal: Dr. Flocel Sabaté). Al seu torn, ha comptat amb el suport del Grup de Recerca Consolidat en Estudis Medievals Espai, Poder i Cultura (Generalitat de Catalunya, ref. 2017 SGR 00043, investigador principal: Dr. Flocel Sabaté), adscrit a la Universitat de Lleida. Volem agrair la col·laboració d'Elisenda Casanova (Consorti del Patrimoni de Sitges); Ulrike Fladerer (Stadel Museum, Frankfurt am Main); Ada Bielikowska (Muzeum Narodowe, de Varsòvia); Frances Rideout i Susan Pacitti (Glasgow Museums); Xavier Bermúdez; Dani Font (Bisbat de Vic, Delegació de Patrimoni); Diego López de Aragón (Galería López de Aragón), i Aniol Noguera (Escola Pia d'Igualada), per la seva col·laboració en diferents qüestions relacionades amb la present recerca.

1. El primer que va relacionar la peça de Sitges amb el Mestre de Rímini va ser A. LEGNER (1969), «Der Alabaster Altar aus Rimini», *Stadel Jahrbuch*, 2, p. 111 i 128-129, fig. 36, 37 i 38.

2. De fet, podríem estar parlant de quatre obres del Mestre de Rímini, com a mínim, documentades en terres catalanes en diferents moments, com veurem més endavant.

3. A. LEGNER, «Der Alabaster Altar...», op. cit., p. 101-168.

4. L'historiador de l'art i museòleg alemany Georg Swarzenski (1876-1957) va ser un dels impulsors i primer director del Liebieghaus Skulpturensammlung i, com a tal, responsable de la compra del conjunt del Calvari i dels dotze apòstols.

5. G. SWARZENSKI (1926-1927), «Der Kölner Meister bei Ghiberti», *Vorträge der Bibliothek Warburg*, 6, p. 22-42; W. PAATZ (1956), «Stammbaum der gotischen Alabasterskulptur 1316-1442», a W. BRAUNFELS (ed.), *Kunstgeschichtliche Studien für Hans Kauffmann*, Berlín, Gebrüder Mann, p. 127-135, i W. PAATZ (1956), *Prologomena zu einer Geschichte der deutschen spätgotischen Skulptur im 15. Jahrhundert*, Heidelberg, Carl Winter y Universitätsverlag.

6. K. WOODS (2012), «The Master of Rimini and the tradition of

alabaster carving in the early fifteenth-century Netherlands», *Netherlands Yearbook for History of Art / Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek Online*, 62(1), p. 56-83; K. WOODS (2018), *Cut in Alabaster: A Material of Sculpture and its European Traditions 1330-1530*, Londres, Harvey Miller Publishers, Brepols Publishers, p. 93-141, i K. WOODS (2018), «Alabaster sculpture in the Burgundian and Habsburg Netherlands c. 1400-c. 1530», a C. MORTE (coord.), *Usos artísticos del alabastro y procedencia del material: Actas del I Congreso Internacional*, Saragossa, Prensas de la Universidad de Zaragoza, p. 189-192.

7. G. SWARZENSKI, «Der Kölner Meister...», op. cit.

8. W. PAATZ, «Stammbaum der gotischen...», op. cit., p. 132, i W. PAATZ, *Prologomena zu einer Geschichte...*, op. cit., p. 50.

9. A. KUTAL (1969), «Les problèmes limitrophes de la sculpture tchèque au tournant de 1400», *Sborník Prací Filosofické Fakulty Brněnské University*, 18, p. 8.

10. A. LEGNER, «Der Alabaster Altar...», op. cit., p. 101-168, i P. WILLIAMSON (2002), *Netherlandish Sculpture 1450-1550*, Londres, V&A Publications, p. 64.

11. Va treballar el 1436 al servei del duc de Borgonya, Felip III, *el Bo*, en la realització del sepulcre de la seva primera dona, Michelle de Valois, destinat a la desapareguda abadia de Sant Bavó de Gant. Vegeu K. WOODS, «The Master of Rimini...», op. cit., p. 73-77, i K. WOODS, *Cut in Alabaster...*, op. cit., p. 119-122. A la documentació Gillis Heere acostuma a aparèixer-hi citat com a «tailleur d'ymaiges d'albastre».

12. W. KLOPPMANN et al. (2021), «A pan-European art trade in the Late Middle Ages: Isotopic evidence on the Master of Rimini enigma», *HAL. Archives ouvertes*, 2021, hal-03114505, a <<https://hal-brgm.archives-ouvertes.fr/hal-03114505>> (Consulta: 3 de setembre de 2021). La similitud de l'albastre amb l'emprat per Riemenschneider ja va ser apuntada a partir d'una anàlisi visual. Vegeu K. WOODS, «The Master of Rimini...», op. cit., p. 62.

13. A. KUTAL, «Les problèmes...», op. cit., p. 7-8.

14. Per aquestes qüestions, vegeu K. WOODS, «The Master of Rimini...», op. cit., p. 59 y 65.

15. *Ibidem*, p. 61.

16. W. KLOPPMANN et al. (2021), «A pan-European art...», op. cit.

17. Es conserven obres del Mestre de Rímini disseminades per multitud de museus: Musée du Louvre i Musée des Arts Décoratifs, de París; The Metropolitan Museum of Art, de Nova York; Walters Art Museum, de Baltimore; John Paul Getty Museum i LACMA, de Los Angeles; Liebieghaus Skulpturensammlung i Museum für Angewandte Kunst, de Frankfurt am Main; Museum Schnütgen, de Colònia; Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst i Kaiser Friedrich Museumsverein, de Berlín; Bayerisches Nationalmuseum, de Munic; Stadtmuseum am Markt, de Wiesbaden; Rijksmuseum, d'Amsterdam; Victoria and Albert Museum, de Londres; Ashmolean Museum, d'Oxford; Glasgow Museums, o el Narodni muzej Slovenije, de Ljubljana, entre d'altres. També en trobem a diverses col·leccions particulars i esglésies o palaus.

18. J. BORRALLERAS (1933), «Conversió del "Cau Ferrat" en museu públic», *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, 25, III, p. 161-165. Trobareu una bona síntesi sobre la història del Cau Ferrat a V. PANYELLA (2013), «La museització del Modernisme», a J. FOLCH I TORRES, *El Cau Ferrat i la museització del modernisme*, Girona, Curbet Edicions, p. 25-46, i V. PANYELLA (2017), «El Cau Ferrat, de casa-taller a museu públic: La museització del modernisme», a *Museos de ayer: Museografías históricas en Europa. Actas de II Encuentro Internacional*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, p. 53-84.

19. I un equip format per Josep F. Rafols, Francesc Bofill, Josep Gilbert, Pau Prou, Melcior Balaguer i Rafael Guinart.

20. Número de registre 31.992. Mides: 43,2 x 25 x 13 cm.

21. La seva afició i passió pel col·leccionisme li va venir de molt jove, per influència del seu mestre, Tomàs Moragas, i del món de l'excursionisme científic català a través de l'Associació d'Excursions Catalana i de l'Associació Catalanista d'Excursions Científiques. Vegeu I. DOMÈNECH (2020), «Santiago Rusiñol i Prats», a *Repertori de Col·leccionistes i Col·leccions d'Art i Arqueologia de Catalunya*, a <https://taller.iec.cat/rcic/fitxa_una.asp?id_fitxa=84> (Consulta: 3 de setembre de 2021).

22. M. RODRÍGUEZ CODOLÀ (1917), «El alma del “Cau Ferrat”»: Santiago Rusiñol», *Museum: Revista mensual de arte español antiguo y moderno y de la vida artística contemporánea*, V, p. 37.

23. J. FABRÉ (1917), «El “Cau Ferrat” de Sitges», *Museum: Revista mensual de arte español antiguo y moderno y de la vida artística contemporánea*, V, p. 2, i P. LAFOND (1917), «Los hierros del “Cau Ferrat”», *Museum: Revista mensual de arte español antiguo y moderno y de la vida artística contemporánea*, V, p. 33.

24. En aquell moment l'obra anava acompanyada d'una petita etiqueta amb el número de registre assignat (1.992), encara que la vitrina que la protegia havia canviat de disposició al Gran Saló. A la guia de visita que es va publicar l'any 1933 se la descriu com «*Les tres Maries*, escultura d'alabastre, obra castellana del segle XV». Vegeu ANÒNIM (1933), *Museu del “Cau Ferrat”: Fundació Rusiñol. Guia sumària*, Barcelona, Seix i Barral Germans, p. 20.

25. De fet, de la comparativa d'imatges d'aquells anys es pot deduir que, fins i tot, es va modificar l'arrambador de ceràmica per aixecar una peanya sobre la qual es pogués emplaçar.

26. Joaquim Folch i Torres descriu de manera molt suggeridora el que es van trobar i el repte a què s'enfrontaven: «Momificar el “Cau”, conservar-lo amb totes les subtilitats que li són pròpies, era igual que conservar un bell insecte amb borrarissol i tornassol d'ales i tot, per a travessar-li el cos amb una agulla. Calia evitar la mort i que entorn del nucli primer, alguna cosa hi palpités encara, de manera que aquell fogar d'acció i aquell focus d'irradiació, es prolongués més enllà de la vida de Santiago Rusiñol». Vegeu J. FOLCH I TORRES (1933), «El Museu del “Cau Ferrat” de Sitges», *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, 15 (II), p. 226. Seguint aquest principi, es va realitzar una puntual reubicació d'algunes peces, entre les quals es trobava el grup escultòric de les Tres Maries: «[...] hem col·locat altres sis exemplars culminants de talla i alabastre, en vitrines individuals, a la Sala del Brollador, de la planta baixa». Es tractava d'un moviment que tenia un objectiu clar: «[...] hem posat en valor diverses escultures de gran qualitat que estaven, junt amb altres de menys categoria, omplint una vitrina mal il·luminada i dins la qual les coses es veien poc». Vegeu J. FOLCH I TORRES (1933),

«Com s'ha organitzat i instal·lat el “Cau Ferrat” en esdevenir museu públic», *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, 25(III), p. 176-177. Complia així amb una premissa museològica fonamental per a ell: «Un Museu públic té una doble funció, que és la de conservar les coses i la de fer-les donar el rendiment cultural i científic que elles comporten». Vegeu J. FOLCH I TORRES, «El Museu del “Cau Ferrat”», op. cit., p. 226.

27. Se sap, per exemple, que les dues obres del Greco de la seva col·lecció, *Les llàgrimes de Sant Pere* i la *Magdalena penitent*, les va comprar a París al gener de 1894 per 1.000 francs. Vegeu J. M. JORDÀ (1933), «Els “Grecos” del Cau Ferrat», *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, 29(III), p. 289-295.

28. J. FOLCH I TORRES (1956), «Santiago Rusiñol, coleccionista: Orígenes del coleccionismo entre los artistas del periodo romántico y de los tiempos de Rusiñol», *Destino*, 982, p. 31.

29. Número de registre Sr.402 MNW. Mides: 46 x 15 x 11 cm.

30. Sotheby's (Nova York), subhasta del 30 de gener de 2021, Master Sculpture and Works of Art Part II, lot 749. Vegeu <<https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2021/master-sculpture-and-works-of-art-part-ii/two-apostles>> (Consulta: 3 de setembre de 2021).

31. El grup de Sitges i Frankfurt am Main comparteixen un detall que no posseeix el de Varsòvia: en alguna de les figures s'arriba a percebre els cabells per algun lateral que no cobreix el tocat.

32. Número de registre 1991.84. Mides: 36,9 x 15,9 x 10,2 cm.

33. Vegeu K. WOODS, «The Master of Rimini...», op. cit., p. 62. Cfr. K. WOODS, *Cut in Alabaster...*, op. cit., p. 40-41.

34. J. MASSOT (1699), *Compendio historial de los hermitaños de nuestro padre san Agustín, del Principado de Cataluña*, Barcelona, Imprenta de Juan Jolis, p. 266-267; J. SEGURA (1907-1908), *Història d'Igualada*, Igualada, Estampa d'Eugeni Subirana, vol. II, p. 370-371, i M. RITA MARIMON I LLUCIÀ (2002), «La Desamortització eclesiàstica a Igualada», *Miscel·lània Aqualatensis*, 10, p. 236-237.

35. De la construcció original no en resta res, ja que va ser profundament transformada en èpoques

successives. Vegeu C. BARRAQUER ROVIRALTA (1906), *Las casas de religiosos en Cataluña durante el primer tercio del siglo XIX*, Barcelona, Imprenta de Francisco J. Altés, p. 211-213; J. SEGURA, *Història d'Igualada...*, op. cit., vol. II, p. 370 i s.; M. RITA MARIMON I LLUCIÀ, «La Desamortització...», op. cit., p. 258 i s., i G. CASTELLÀ I RAICH (2006), *L'Escola Pia d'Igualada: Assaig històric (anys 1732-2002)*, Igualada, Escola Pia Igualadina.

36. En una data indeterminada, a l'escultura se li va afegir una segona base de perfil igualment ovalat, la qual impedeix veure si la base original presentava orificis per encastar la imatge, tal com és habitual en les peces del Mestre de Rímini. Aquesta base afegida ja apareix en una fotografia de data ignota del fons Cuyàs de l'Institut Cartogràfic de Catalunya (núm. de registre RF:8735). La fotografia pot consultar-se a <<https://cartotecadigital.icgc.cat/digital/collection/cuyas/id/4858>> (Consulta: 3 de setembre de 2021). Aquesta segona base no ha estat tinguda en compte a l'hora de prendre les mides que oferim.

37. Segons Woods, aquest tipus d'ulls tan característics del Mestre de Rímini va manllevar-los de la producció d'alabastres anglesos, igual que va fer amb altres aspectes de la seva plàstica. Vegeu K. WOODS, «The Master of Rimini...», op. cit., p. 69.

38. A la fotografia esmentada més amunt del fons Cuyàs (vegeu la nota 36) l'escultura apareix amb una corona de raigs solars amb dotze estels que segurament correspon al segle XVIII o al XIX. Tot indica que la imatge ha lluitat diferents corones al llarg de la seva història, ja que conserva al cap les marques dels diferents orificis practicats per sostenir-les.

39. El grup escultòric de les Tres Maries conservat al Museu del Cau Ferrat de Sitges també el presenta, tot i que no conserva les restes de daurat.

40. És el cas d'un bon lladre antigament part d'una crucifixió, aparegut fa uns quants anys al mercat de l'art i avui conservat en mans privades. Vegeu K. WOODS, «The Master of Rimini...», op. cit., p. 62-64, fig. 5.

41. La *Pietat* del Mestre de Rímini conservada al Museum für Angewandte Kunst, de Frankfurt am Main, també conserva restes de policromia vermella a les nafres.

42. Vegeu, per exemple, X. BISBAL, «La Mare de Déu de la Pietat...», op. cit., a <https://web.archive.org/web/20141006094108/http://www.sagradafamiliaigualada.org/empresa.php?id_categoria=144&arbol_categorias=arbol_empresa> (Consulta: 3 de setembre de 2021), d'on extraiem les informacions que segueixen.
43. Arxiu Provincial de l'Escola Pia de Catalunya, signatura 07-18, caixa 9, número 4, *Monografía histórica del Real Colegio de las Escuelas Pías de Igualada. 1732-1948*, document mecanoscrit de Josep Maria Jaume, Igualada, 1948, p. 161-163. Agraïm a Aniol Noguera que ens hagi comunicat l'existència d'aquest text.
44. Sobre la figura de Renart com a restaurador d'imatgeria, vegeu, per exemple, C. FREIXES (2016), «A la recerca dels colors de Queralt: Joaquim Renart i la restauració de la MaredeDéu», *L'Erol: Revista Cultural del Berguedà*, 129, p. 108-111.
45. J. F. GABARDÓN DE LA BANDA (1997), «Los grupos escultóricos bajomedievales de la Piedad en la archidiócesis hispalense», *Laboratorio de Arte*, 10, p. 391-401, i M. WENIGER (2012), «Bellas Piedades en Castilla», a *Taller europeo: Intercambios, influjos y préstamos en la escultura moderna europea*, Valladolid, Museo Nacional de Escultura, p. 145-166.
46. Vegeu, per exemple, R. SUCKALE (2009), *Schöne Madonnen am Rhein*, Leipzig, E. A. Seemann Verlag.
47. W. PASSARGE (1924), *Das deutsche Vesperbild im Mittelalter: Mit vierzig Abbildungen*, Colònia, F. J. Margan-Verlag.
48. A. KUTAL, «Les problèms...», op. cit., p. 8.
49. K. WOODS, *Cut in Alabaster...*, op. cit., p. 41, fig. 17.
50. M. CECCAGLIA (2009), *Con gli occhi del cielo: Le Madonne miracolose di Rimini*, Rimini, Guaraldi, p. 19-22, i K. WOODS, *Cut in Alabaster...*, op. cit., p. 102-103, fig. 5. És significatiu que a la imatge de Rimini se la faci protagonista de diferents miracles, igual que ocorre amb la d'Igualada, una qüestió que no cal considerar estranya, però sí fer-la notar per emplaçar-les en un mateix horitzó devocional i d'arrelament en la pietat popular dels respectius pobles que les veneren.
51. M. BLANC (1998), *Retables: La collection du Musée des Arts Décoratifs*, París, Union centrale des arts décoratifs, Réunion des musées nationaux, p. 117-119.
52. G. BRESCH-BAUTIER et al. (2006), *Les sculptures européennes du Musée du Louvre*, París, Musée du Louvre, p. 352.
53. P. WILIAMSON i P. EVELYN (1988), *Northern Gothic Sculpture 1200-1450*, Londres, Victoria & Albert Museum, p. 187-191.
54. A. KUTAL, «Les problèms...», op. cit., p. 6-7.
55. W. H. FORSYTH, «Medieval Statues of the Pietà in the Museum», *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, XI, 7, p. 178.
56. *The International Style: The Arts in Europe Around 1400*, Baltimore, Walters Art Gallery, p. 98, pl. LXXXI.
57. J. ROBINSON (dir.) (2018), *The Burrell at Kelvingrove: Collecting Medieval Treasures*, Glasgow, Glasgow Museums, p. 17.
58. Des del punt de vista de l'estil, és força similar a la conservada al Museum für Angewandte Kunst, de Frankfurt am Main.
59. Aquesta qüestió ja va ser assenyalada per A. KUTAL, «Les problèms...», op. cit., p. 9, que es fa ressò d'alguns autors que l'havien relacionat amb l'entorn italià, per exemple. Woods l'ha situat recentment en el cercle del Mestre de Rimini. Vegeu K. WOODS, *Cut in Alabaster...*, op. cit., p. 25-26, fig. 7-8.
60. Vegeu una caracterització d'aquest grup de pietats i les seves variants a KUTAL, «Les problèms...», op. cit., p. 7, que nosaltres comentarem i ampliarem a les pàgines següents.
61. Ibídem, p. 10. Cfr. K. WOODS, «The Master of Rimini...», op. cit., p. 69.
62. Ibídem, p. 69.
63. Sobre aquesta qüestió dels tallers satèl·lit, vegeu el que s'afirma a K. WOODS, «Alabaster sculpture...», p. 191.
64. J. BARRACHINA (2007), «Maties Muntadas, Jaume Espona i Miquel Mateu: El col·leccionisme d'art antic i d'arts decoratives», a B. BASSEGODA (ed.), *Col·leccionistes, col·leccions i museus: Episodis de la història del patrimoni artístic de Catalunya*, Bellaterra [i altres], Universitat Autònoma de Barcelona [i altres], p. 242, fig. 19. Pel que fa a la Pietat de la col·lecció Espona, una fotografia antiga permet situar-la en el context del domicili del col·leccionista al carrer Roger de Llúria de Barcelona. Vegeu M. BERENGUER (2021), «Jaume Espona i Brunet», a *Repertori de Col·leccionistes i Col·leccions d'Art i Arqueologia de Catalunya*, a <https://taller.iec.cat/rcic/fitxa_una.asp?id_fitxa=126>, fig. 3 (Consulta: 3 de setembre de 2021).
65. El 2009 va tramitar-se la llicència d'exportació de l'obra davant el Ministeri de Cultura (núm. 318/2009), i va sortir a la venda a Munic a la casa de subhastes Hampel. Fine Art Auctions. Posteriorment, la Pietat de la col·lecció Espona va exhibir-se un parell de cops (l'any 2011 i el 2012) a la fira TEFAF Maastricht de la mà de la galeria López de Aragón (Madrid). Vegeu A. VELASCO (2012), «Celebració a Maastricht de la fira d'art i antiguitats TEFAF», *Fòrum de les Arts i del Patrimoni*, a <<https://forumdelesarts.wordpress.com/2012/03/30/celebracio-a-maastricht-de-la-fira-dart-i-antiguitats-tefaf/>> (Consulta: 3 de setembre de 2021). Cfr. López de Aragón: *20 Years in Maastricht*, Madrid, López de Aragón, 2019, p. 84-85.
66. Extraiem les procedències de K. WOODS, «The Master of Rimini...», op. cit., p. 66-67.
67. F. J. GALANTE (2007), «Una escultura de alabastro producida en los talleres del Maestro de Rimini: La Virgen de la Peña, en Betancuria (Fuerteventura)», *Archivo Español de Arte*, LXXX, 318, p. 141-160.
68. F. VICTORI I AGUILERA (1965), *Calendari folklòric d'Igualada i de la seva comarca*, Igualada, Centro de Estudios Comarcales, p. 57-58; A. MONCUNILL (1988), *Llegendes de la comarca de l'Anoia*, Igualada, Romanyà i Valls, p. 25-32; J. BELLMUNT (1995), *Maria a Catalunya*, Lleida, Pagès Editors, p. 95; G. CASTELLÀ I RAICH (2006), *L'Escola Pia...*, op. cit., p. 14-15, i X. BISBAL (2003), «La Mare de Déu de la Pietat: Reina i senyora d'Igualada i comarca», a *Sagrada Família. Parròquia / Igualada*, 6 d'octubre de 2014, a <https://web.archive.org/web/20141006094108/http://www.sagradafamiliaigualada.org/empresa.php?id_categoria=144&arbol_categorias=arbol_empresa> (Consulta: 3 de setembre de 2021).

69. K. WOODS, *Cut in Alabaster...*, op. cit., p. 100.
70. K. WOODS, *Cut in Alabaster...*, op. cit., p. 105.
71. G. CASTELLÀ I RAICH (1906), *Efemérides igualadines*, Igualada, Nicolau Poncell, p. 87; G. CASTELLÀ I RAICH (1908), *Monografia històrica y folklòrica del culte dels igualadins a la Mare de Déu*, Igualada, Est. Tip. de Nicolau Poncell, p. 44-45, i J. SEGURA, *Història d'Igualada...*, op. cit., vol. II, p. 224-225.
72. G. CASTELLÀ I RAICH, *Monografia històrica...*, op. cit., p. 45, i J. SEGURA, *Història d'Igualada...*, op. cit., vol. II, p. 225.
73. E. MARTÍNEZ FERRANDO (1953), *Catálogo de la documentación de la cancellería regia de Pedro de Portugal (1464-1466)*, Madrid, Dirección General de Archivos y Bibliotecas, vol. I, p. 30, doc. 111. El gest de Pere de Portugal s'ha de posar en relació amb altres donacions que va fer a diversos santuaris marians de Catalunya, com ara, per exemple, a Santa Maria de Castelló d'Empúries o a la Mare de Déu de Montserrat, en què va llegar importants peces d'orfebreria a les imatges que s'hi veneraven. Aquestes donacions han estat interpretades com a actes de pietat i legitimació en un context ple de dificultats per al monarca. Vegeu J. MOLINA (2020), «La devise de Pierre de Portugal: Morale, légitimation et esthétique à la fin du Moyen Âge», *Armas e Troféus: Revista de História, Heraldica, Genealogia e Arte*, IX sèries, tom 22, p. 365-366.
74. «[...] allí's cantaren los quatre Evangelis y la Salve Regina, y les pedres foren posades una en cada cantó del quadrat que marcava 'l fonament de la capella, y la quinta, que portaven los Concellers, en lo lloch que havia d'ocupar l'altar. Fet açó, se cantà lo *Te Deum laudamus*, y demanant lo prior, fra Pere Aguilera al notari, que'n llevàs acte, quedà acabada la funció». Vegeu J. SEGURA, *Història d'Igualada...*, op. cit., vol. II, p. 380.
75. G. CASTELLÀ I RAICH, *Monografia històrica...*, op. cit., p. 46.
76. G. CASTELLÀ I RAICH (1963-1965), «Preferencias igualadinas del Rey Católico y dos cartas inéditas del mismo», *Cuadernos de Historia Jerónimo Zurita*, 16-18, p. 323.
77. J. SEGURA, *Història d'Igualada...*, op. cit., vol. II, p. 382.
78. G. CASTELLÀ I RAICH, *Monografia històrica...*, op. cit., p. 65, i M. RITA MARIMON I LLUCIÀ, «La Desamortització...», op. cit., p. 285-286.
79. G. CASTELLÀ I RAICH, *Monografia històrica...*, op. cit., p. 32, i J. SEGURA, *Història d'Igualada...*, op. cit., vol. II, p. 381.
80. G. CASTELLÀ I RAICH, *Monografia històrica...*, op. cit., p. 44.
81. Ibídem, p. 31-32; G. CASTELLÀ I RAICH, *L'Escola Pia...*, op. cit., p. 25, i X. BISBAL, «La Mare de Déu de la Pietat...», op. cit., a <https://web.archive.org/web/20141006094108/http://www.sagradafamiliaigualada.org/empresa.php?id_categoria=144&arbol_categorias=arbol_empresa> (Consulta: 3 de setembre de 2021).
82. F. M. COLOMER (1925), *Siguem devots de la Mare de Déu de la Pietat: Follet de propaganda mariana igualadina*, Igualada, Nicolau Poncell impressor; J. BELLMUNT, *Maria a Catalunya...*, op. cit., p. 97, i X. BISBAL, «La Mare de Déu de la Pietat...», op. cit., a <https://web.archive.org/web/20141006094108/http://www.sagradafamiliaigualada.org/empresa.php?id_categoria=144&arbol_categorias=arbol_empresa> (Consulta: 3 de setembre de 2021).

