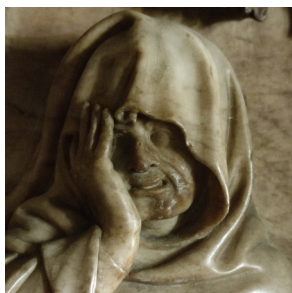


Miscel·lània d'art medieval i modern

a cura de Jacobo Vidal Franquet



IRCVM-Medieval Cultures

IRCVM-Medieval Cultures is the collection of interdisciplinary research monographs published by the Institut de Recerca en Cultures Medievals of the Universitat de Barcelona. Its purpose is to make known the leading research carried out by the members of the Institute and other international authors and research teams in its original language as well as in English, thus preserving Europe's own linguistic diversity.

Editorial board

Carles Mancho (director), Meritxell Simó (director), Joan Domenge Mesquida, Blanca Garí, Ernest Marcos Hierro, Anna Maria Mussons Freixas, M.^a Eugenia Ortuño Pérez.

Scientific committee

Carlos Alvar (Universität Basel), Juan Luis Arrieta Alberdi (Universidad del País Vasco), Dominique de Courcelles (CNRS Paris), Judith Herrin (King's College London), Clario Di Fabio (Università di Genova), Anna Benvenuti (Università di Firenze).

IRCVM

Institut de Recerca en Cultures Medievals
Facultat de Geografia i Història
Universitat de Barcelona
carrer de Montalegre, 6 - 08001 Barcelona
www.ircvm.ub.edu



Miscel·lània d'art medieval i modern

Liber amicorum Rosa Terés i Tomàs

a cura de Jacobo Vidal Franquet

viella

© 2023 Viella s.r.l. - IRCVM
All rights reserved
First published: 2023
ISBN 979-12-5469-299-8 (printed book)
ISBN 979-12-5469-317-9 (e-book)
DOI: <https://doi.org/10.52056/9791254693179>

Aquest llibre s'inscriu en el projecte de recerca «Barcelona en el contexto del gótico meridional: arquitectura y ornamentación», PGC2018-094265-B-I00 (MCIU/AEI/FEDER,UE).



viella

libreria editrice
via delle Alpi, 32
I-00198 ROMA
tel. 06 84 17 758
fax 06 85 35 39 60
www.viella.it

Índex

ANTONI CONEJO DA PENA, JACOBO VIDAL FRANQUET	
Introducció	7

Escultura

ROSA ALCOY PEDRÓS	
Indrets de l'escultura i paratges pintats a l'època medieval: aliances de les arts i mirades reflexives	13
TERESA VICENS I SOLER	
La clau que mostra el lloc sobirà a l'arquebisbe Arnau Sescomes	33
PERE BESERAN I RAMON	
De bruixa a sibil·la. Una gàrgola d'Antoni Canet a la catedral Girona	55
MARIÀ CARBONELL BUADES	
Antoni Carbonell, Gabriel de Brussel·les i la caixa de l'orgue major de la catedral de Barcelona (1538-40)	69

Arquitectura

ANTONI CONEJO DA PENA	
«Quod visum placet». Una mirada al gòtic català a través de les architectures pintades	97
TINA SABATER	
Una aproximació a l'estudi de Ca n'Armadans. Materials i promotors a l'edat mitjana	129
JOAN FUGUET SANS	
El castell-palau hospitaler de l'Espluga Calba. Estat de la qüestió	147
AMADEO SERRA DESFILIS	
Las lonjas y la plaza del Mercado de Valencia, 1350-1520	165
MIREIA FREIXA	
L'ús del trencadís ceràmic en els Pavellons Güell de Gaudí: la descoberta de l'art hispanoàrab i mudèjar	191

Art i vida quotidiana

MONTSE AYMERICH BASSOLS	
El llenguatge de les vestidures medievals	211
LICIA BUTTÀ	
Danzar en la casa medieval: algunas notas sobre la danza representada en espacios domésticos y palatinos	231
JOAN DOMENGE MESQUIDA	
Les divises de Joan I d'Aragó (1350-96)	251
IGNASI J. BAIGES I JARDÍ	
L'inventari <i>post mortem</i> del mercader tortosí Pere Sala i altra documentació relacionada	283

Art i gènere

TERESA VINYOLES VIDAL	
Els darrers joiells de Violant de Bar, els béns de la seva capella	301
MONTSE RATAT JARDÍ ANGUERA	
Algunes consideracions entorn del corall i de l'ambre durant l'època baixmedieval	319
BLANCA GARÍ, NÚRIA JORNET-BENITO	
El manuscrit de la regla de Sant Benet del monestir de Sant Antoni i Santa Clara de Barcelona. Una creació d'Elionor Rajadell, Joan Reig, Giacomo Smeraldo Dotavanti i Pere Garcia	337

Arts del color

MILAGROS GUARDIA PONS	
Migració de motius iconogràfics, llargs recorreguts: les cabres enfrontades de les pintures de San Isidoro de Lleó	351
CARLES MANCHO	
Notes sobre les pintures murals de la Reial Capella de Palau (Barcelona)	367
FLAVIA BAZZOCCHI	
Las vidrieras góticas del monasterio Santa María de Pedralbes: composición química, técnica y estilo	381
MARIA DEL CARMEN LACARRA DUCAY	
Panorama general de los pintores aragoneses durante la primera mitad del siglo XV	401
JACOBO VIDAL FRANQUET	
Cristòfol de Valladolid, tapisser de Barcelona. Unes notes documentals	411

Introducció

Durant la primavera de l'any 2020, enmig del desconcert general que van causar la pandèmia i el confinament domiciliari, la professora Rosa Terés i Tomàs, catedràtica d'art medieval a la Universitat de Barcelona, va decidir jubilar-se. Pocs mesos abans, el desembre del 2019, després de dos mandats consecutius, havia deixat la direcció del Departament d'Història de l'Art (2013-19), on havia començat a desenvolupar la seva carrera docent el 1977. D'aquesta manera, posava el punt i final a una trajectòria acadèmica i investigadora de quaranta-tres anys.

Els seus mèrits són difícils de resumir en unes poques línies, però hi ha tres vessants de la seva persona que no es poden passar per alt. En primer lloc, l'humà. La doctora Terés ha desenvolupat la seva feina de manera rigorosa, amb dedicació i respecte, i ha ofert desinteressadament el seu ajut a tothom qui l'hi ha demanat. No és estrany, doncs, que en aquest llarg camí hagi estat capaç de forjar una extensa xarxa de col·laboradors que han esdevingut, a més, amics i amigues.

En segona instància, cal ressaltar la seva tasca com a investigadora. A través de múltiples publicacions i conferències, ha contribuït de manera decisiva a fer avançar el coneixement sobre l'escultura gòtica catalana. Ella ha estat, sens dubte, una de les pioneres en aquest camp, però també ha fet incursions en l'arquitectura, la vida quotidiana i la circulació de models artístics a la baixa edat mitjana. La seva capacitat per generar idees i proposar noves línies de treball la van dur a liderar cinc projectes de recerca d'àmbit nacional.

Finalment, podem dir que la professora Terés ha estat una persona lleial. El Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona ha estat casa seva, i ella l'ha defensat a capa i espasa, no només de paraula, sinó també amb fets. Així, abans d'haver-ne estat directora, ja havia exercit de coordinadora de doctorat (1999-2004) i cap d'estudis (2004-08), a banda d'haver estat vicedegana acadèmica (2008-12) de la Facultat de Geografia i Història, membre de la Junta de Facultat i Claustal.

És per tot plegat que un grup de deixebles, col·legues, col·laboradors, companys i amics hem pensat que mereix un homenatge i que el millor tribut que li podem oferir és aquest recull d'estudis inèdits sobre art medieval i modern. El volum

és necessàriament més petit del que hauríem volgut. Altres circumstàncies podrien haver permès que tothom qui se'ns ha dirigit amb la voluntat de participar-hi ho hagués pogut fer; i també que les dimensions de cada text haguessin estat més generoses. Però la publicació havia de tenir uns límits concrets i, així mateix, un sentit acadèmic vinculat amb els interessos d'estudi del grup de recerca que la doctora Terés va dirigir entre el 1995 i el 2013, així com amb els de l'actual projecte *Barcelona en el context del gòtic meridional: arquitectura y ornamentación* (PGC2018-094265-B-I00), comandat pels professors Joan Domenge i Antoni Conejo. El llibre, doncs, se centra en la història de l'art medieval als països de cultura catalana, en la continuïtat d'aquesta tradició artística en el món modern, en el context hispànic i internacional d'aquest art i, en definitiva, en un seguit de temes que han estat tractats, d'una manera o altra, per l'homenatjada.

El primer bloc el constitueix un enfilall de textos que tracten sobre l'escultura gòtica i renaixentista a Catalunya. Encapçalen el tom perquè – com ja s'ha comentat – aquest és el tema predilecte de Rosa Terés, que va llegir la seva tesi doctoral sobre l'imaginaire Pere Sanglada el 1985 i ha estudiat diversos dels contemporanis de l'escultor barceloní, ha dirigit tesis doctorals sobre la matèria i ha estat l'autora o coordinadora dels llibres de síntesi més importants sobre escultura gòtica catalana publicats els darrers 30 anys. Amb un suggestiu estudi sobre les relacions entre escultura i pintura a l'època del gòtic, Rosa Alcoy obre l'homenatge, que continua amb una contribució en què Teresa Vicens indaga sobre el tema de la Coronació de la Verge, especialment la que apareix en la clau de volta de la capella de l'arquebisbe Sescomes, a la catedral de Tarragona. Després, Pere Beseran atribueix a Antoni Canet, un mestre sobre el qual la professora Terés ha fet nombroses aportacions, la famosa bruixa de la catedral de Girona, ara re-interpretada com a sibil·la. Marià Carbonell clou la primera part del llibre amb una rellevant aportació sobre l'execució de la caixa de l'orgue de la catedral de Barcelona.

Si la tècnica artística preferent dels estudis de Rosa Terés ha estat l'escultura, val a dir que ha treballat sovint i ha dirigit diverses tesis doctorals sobre arquitectura i urbanisme dels temps medievals i moderns. Per aquesta raó es dedica a la construcció la segona part del volum, que obre Antoni Conejo amb un text que analitza les arquitectures pintades del gòtic català i valora la seva utilitat com a instrument d'estudi. Per la seva banda, Tina Sabater reprèn un tema d'actualitat, el de les residències urbanes, i dona a conèixer les darreres recerques sobre Can Armadans, de Ciutat de Mallorca, mentre que Joan Fuguet fa un repàs monogràfic a la casa de la comanda hospitalera de l'Espluga Calba. La següent aportació és d'Amadeo Serra, que s'ocupa d'oferir una imatge dinàmica d'un dels monuments més rellevants de la tardor de l'edat mitjana a la Corona d'Aragó, la llotja de València, analitzada en el context de l'arquitectura i dels espais comercials de la capital del Tàrrida. Finalment, Mireia Freixa mira de buscar les fonts del trencadís gaudinià en el passat medieval.

El 1998, a les pàgines d'*Acta historica et archaeologica mediaevalia*, va aparèixer l'article "Art profà i vida quotidiana entron a 1400: els inventaris bar-

celonins”, un estudi de la professora Terés relacionat amb una assignatura del que aleshores eren els cursos de doctorat del Departament d’Història de l’Art. L’interès per les manifestacions artístiques presents a les llars medievals catalanes, tant les més riques, incloses les residències palatines, com les més corrents, ha estat compartit per especialistes en història i en història de l’art, i per això mateix ha esdevingut un fecund camp de col·laboracions interdisciplinàries. El tercer bloc d’aquest volum, doncs, es dedica a aquesta temàtica, i s’inicia amb un estudi sobre l’abillament personal, a càrrec de Montse Aymerich. Licia Buttà analitza les danses medievals a través dels objectes de la cultura material i Joan Domenge entra en un món quotidià molt més complex i refinat, el de les divises de la cort de Joan I. Per acabar, Ignasi Baiges presenta l’inventari post mortem del mercader tortosí Pere Sala, que havia fet negocis per les parts de Venècia i tenia cases sumptuoses equipades amb tapissos, argent i objectes d’ivori.

L’univers femení protagonitza el quart bloc del llibre, ja que la reina Violant de Bar va esdevenir el centre d’interès d’un parell d’estudis de Rosa Terés, interès que en certa mesura reprèn Teresa Vinyoles en publicar el darrer encant dels béns d’aquesta sobirana de gust tan francès, d’acord amb l’opinió de la seva cunyada, Maria de Luna. Però al voltant de la visió de gènere s’articulen altres aportacions del volum. Montse Jardí, en estudiar un estri devocional d’ús quotidià, el paternòster, mostra com els homes solien usar-los d’ambre, mentre que els infants i les dones els solien gastar de corall. Tanquen la secció Blanca Garí i Núria Jornet-Benito: a partir del concepte d’art maker, encunyat darrerament per Therese Martin, relacionen la factura d’una regla de Sant Benet conservada a la Biblioteca de Montserrat amb l’abadessa Elionor de Rajadell, i no solament amb l’escrivà Joan Roig, l’il·luminador Giacomo Smeraldo Dotavanti o el llibreter Pere Garcia.

La cinquena i darrera part de l’homenatge, encara que no la menys important – com diuen els anglosaxons –, es dedica a les arts del color, amb aquestes aportacions: Milagros Guardia analitza el motiu iconogràfic de les cabres enfrontades que apareixen a les voltes de San Isidoro de Lleó; Carles Mancho s’ocupa de les restes de pintura mural de la capella del Palau Reial Menor de Barcelona; Flavia Bazzocchi recupera la memòria dels vitralls de Santa Maria de Pedralbes, en actualitzar un fragment de la seva tesi doctoral inèdita; María del Carmen Lacarra sintetitza els seus amplíssims coneixements sobre els pintors aragonesos del gòtic internacional; i Jacobo Vidal presenta una sèrie de documents sobre un dels grans protagonistes de la tapisseria catalana de la primera meitat del cinc-cents, el mestre Cristòfol de Valladolid, que malgrat el seu cognom era de Sòria.

Esperem que el volum, que és de recerca tant com de tribut, sigui del gust de l’homenatjada i d’utilitat per als estudiosos i estudioses de l’art medieval i modern, especialment el de l’antiga Corona d’Aragó.

Escultura

Indrets de l'escultura i paratges pintats a l'època medieval: aliances de les arts i mirades reflexives*

Aquestes pàgines, que versaran sobre vincles i intercanvis entre pintura i escultura medievals, són dedicades a la professora Maria Rosa Terés i Tomàs, en record dels molts anys i els bons moments compartits al Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona. El període més breu que ens va unir a la secció de gòtic del Museu Nacional d'Art de Catalunya, va incentivar altres formes d'encontre i treball conjunt en els primers anys 90 del segle XX. Eren moments de prefiguracions expositives que ens oferien un marc d'aprenentatge molt suggestiu, en què les escultures i pintures poblaven els espais i demanaven ser reconegudes per interactuar dins d'un nou context museogràfic. El meu interès per les qüestions que tractaré s'havia anat perfilant ja uns anys abans, en els estudis previs a l'arribada al museu; de fet, i en ferm, van prendre una primera forma a la meua tesi doctoral, presentada a la Universitat de Barcelona l'octubre del 1988 (ALCOY 1988-89). La Maria Rosa n'havia de ser partícip des d'aquell episodi distant, ja que formà part del tribunal que la va jutjar, en uns moments que van ser decisius per a moltes coses. Malgrat el molt temps transcorregut, que enfila ja unes quantes dècades, el tema em continua interessant i em plau reobrir-lo per a l'ocasió, sempre a la recerca dels fils conductors d'un debat que hauria de capacitar-nos per generar reflexions sobre l'orientació que pren el diàleg entre la pintura i l'escultura a l'època medieval.

No cal dir que els acords i les aliances entre manifestacions artístiques es gestionen avui amb desimboltura, s'infilten en la base de nombrosos projectes creatius i conquereixen els estudis associats o d'altres que en versen. En definitiva, la interacció entre les arts ha estat un tema d'interès de gran abast que, malgrat tots els canvis, segueix present en els estudis i en les arts. Algunes, com les teatrals, són abocades per naturalesa i des d'antic a la integració de possibilitats creatives variades, que cerquen concordances o usos estructurats en un tot més ampli.¹ En aquest sentit, és clar que existeixen manifestacions que, sense perdre la identitat que les emplaça com a quelcom singular, avancen de forma innova-

* Projecte de recerca HAR2017-85910-P.

1. Alguns projectes recents, que enllacen realitat digital i teatre contemporani, revelen l'actualitat del tema (GÀTICA COTE 2021). Són camins que potser queden lluny dels nostres però, més que no pas perquè el nostre siguin absents del problema essencial de la interacció, per tenir els primers

dora o clàssica per camins integradors d'especialitats, que es donen la mà per abraçar un objectiu artístic comú.² Ho poden fer, consegüentment, per tradició i per condició, però també – i potser amb més consciència i transcendència –, pel desig d'experimentació i creació que ens du a reflexionar sobre el valor d'uns intercanvis que solen incidir en els resultats.

Lluny d'intentar oferir una visió finalista de tots els aspectes que abordaré, voldria aventurar-me en l'estudi de l'aliança reflexiva que va unir la pintura – o les arts del color – amb el món de l'escultura, tenint en compte també el recorregut invers, però no pas en l'actualitat, sinó a partir d'alguns episodis que aporta el període medieval. La confluència evocada ha de ser reflexiva en tant que extreu un rèdit del vincle que fonamenta. Les mirades que crearen l'acostament entre les arts eren mirades reals, contingents, que no neguen, però, el desplegament teòric i metafòric contingut en la mateixa idea de mirada, quan d'ella es desprèn una comunicació visual i intel·lectual activa, de la qual s'extrapola l'existència de tot un seguit de conseqüències i coneixements aplicables. Cerco aquesta relació en el Medioevo, encara que pugui sorprendre, sobretot a persones entestades a descobrir, en aquella època remota – però no tant – l'esca de totes les afliccions i les malures imaginables.³ Els que s'han apropiat al moment sense gaire prejudicis, saben que cal no oblidar les seves fams, guerres, injustícies i pestes que, per cert, el món continua patint, per advertir que l'edat mitjana fou un període històric fonamental i més proper als nostres defectes i virtuts del que s'acostuma a creure. La prèvia era obligada. Però, sense pretensió d'obrir ara una caixa de pandora històrica de caràcter descomunal, advertiré que el tema que voldria introduir s'incrusta en el tronc principal d'una qüestió que és per damunt de tot artística. L'assumpte no és menor i gaudeix de bifurcacions abundoses, en especial si el volem analitzar dins d'una etapa tan llarga, que ho és en excés, en sóc conscient, tant per donar respostes a totes les qüestions que s'obriran com per poder recordar aquí tot allò que mereixeria atenció. Així doncs, i a fi i efecte de centrar alguns aspectes, i per més que es faci difícil fer ulls clucs a tota la resta, ens capbussarem en l'univers volumètric i multicolor medieval, amb el cap instal·lat, preferentment, en el gòtic del segle XIV. Dins del context trescentista, els casos rellevants ja són legió i, encara que l'ajust delimitador ens assisteix una mica, també ens condiciona. Cal fer alguns passos enrere i d'altres endavant per explicar allò que destaca com a novetat exitosa i per separar-ho d'un mar de precedents que, de vegades, s'enfila per indrets prominents i insospitats.

una dimensió prospectiva que condiciona, o sembla voler incidir, en les vies que encara no s'han recorregut i que obren portes a l'especulació contemporània.

2. A dates recents correspon el monogràfic *Interseccions entre música, paraula i imatge*, de *Matèria. Revista internacional d'Art*, 14-15, 2019, coordinat per M. Polo.

3. Insistir en la incapacitat dels mestres medievals per actuar com a artistes, relegant quelcom més que el seu estatus social a un substrat inferior, hipotèticament superat en el Renaixement, és una manera de llustrar les seves intuïcions i de donar l'esquena a magnífics i emotius resultats que els avalen com a creadors d'estil i d'art (ALCOY 2002).

No cal dir que l'origen de la mirada reflexiva que abordem, esdevinguda aliança transitiva, s'ha de cercar en el món antic, on l'existència d'una pell pictòrica que adoba l'escultura, la ceràmica i l'arquitectura ja és quelcom habitual.⁴ Sigui des d'Egipte o situats a la conca mediterrània occidental, podríem aventurar que aquest és només un primer pas per entendre la relació íntima que enllaça la pintura amb les altres arts que l'envolten i qualifiquen.⁵ El nexa de la pintura amb l'escultura, en el desviament per les més antigues civilitzacions o de pas per d'altres més modernes, ha estat avaluat des de fronts diferents amb constatacions pròdigues, generació d'hipòtesis i d'observacions conclusives, que s'han multiplicat en el darrer mig segle, i encara més en les darreres dècades.⁶

Davant d'aquesta allau relativament modesta, que emmarca un interès creixent, associat als estudis i a la conceptualització de les superfícies escultòriques policromes, hi ha d'altres aspectes que amplien un sistema de relacions ben articulades i que també convé revisar per a l'art medieval, sense menystenir el passat que l'empenta. Dels casos en faré aquí una tria reduïda, guiada pels meus interessos específics, amb el desig d'enfocar algunes idees i auscultar la incidència de la qüestió en el marc català. Tanmateix, pel fet d'al·ludir a coordenades concretes, posant alguns exemples, no pretenc abandonar el marc teòric que he triat en abordar el tema. És clar que donem voltes dins d'un circuit que té molt d'inevitable, ja que cal abundar empíricament en la validesa i existència de manifestacions que conviden a entrar en el marc especulatiu i que, centrats en la història de l'art, fecunden la raó teòrica.

L'impacte de la pintura sobre l'escultura és i ha estat rellevant i el mateix cal afirmar sobre el retorn que ofereix l'escultura al fet pictòric. Malauradament, les obres medievals, a l'igual que les d'èpoques anteriors, sigui a occident o a orient, ens arriben subjectes a degradacions que, en el cas de la pintura aplicada, poden ser parcials o completes. La nuesa absoluta de la pedra o de la fusta esculpides no és un estat que es pugui considerar usual o desitjat i, en el fons, quan ens hi trobem, toca parlar més aviat d'escultures despallades per neteges radicals, o de pèrdues de la policromia per la causa que sigui, que d'opcions originals. Per sobre de les nuses dels volums, buscades o arbitràries, és habitual enfrontar-se a obres acolorides en origen i de manera successiva, i també ho és veure com els substrats policroms no s'eliminen del tot abans d'intervenir de nou. Sovint la pretensió havia de ser donar coloració i vida a unes formes que reclamaven aquest pas quan encara eren només un projecte. És ben normal que cada època aportés unes tècniques, una selecció de pigments i procediments i una estètica derivada,

4. En el panorama antic no em puc deturar, tot i venir a tomb citar antics estudis pioners com el de COLLIGNON 1898, o altres més propers: BRINKMANN, PRIMAVESI 2003.

5. Amb una perspectiva singular i comparativa, KÜHLENTAL, MIURA 2004.

6. Recordem les actes del col·loqui celebrat a Amiens: LA COULEUR ET LA PIERRE 2002, però també algunes importants exposicions que ja des dels anys 80 es van succeir a Itàlia i que assenyalen també a la intensa activitat de l'Opificio delle Pietre Dure de Florència: SCULTURA DIPINTA 1987; BARACCHINI, PARMINI 1996; ROSSETTI BREZZI 2004; SPERANZA 2007; FROSINI 2005; FECE DI SCULTURA 2016.

en la refacció d'una plasticitat originària, que es precisa idealment i s'encarna en la pràctica.

La primera manera de procedir, per capes o substrats, complica les restauracions que cerquen el retorn a l'origen; la segona, relacionada amb l'estil específic de cadascuna de les pintures aplicades, ajuda a emmarcar les cronologies de les intervencions, que només de forma esporàdica són o poden ser documentades.⁷ En qualsevol dels casos, els dilemes estan servits a l'hora de decidir sobre la manera d'actuar, en especial en situacions complexes, que es donen amb freqüència. La navegació teòrica xoca en aquest espai de decisió amb la necessitat de fer una avaluació cas per cas, ja que ni tots els casos són iguals ni tampoc no ho és el valor de l'original o el de les intervencions successives que puguin manifestar-se d'entrada o aflorar durant el procés de restauració.⁸

Així doncs, la necessitat de prendre decisions és clara, malgrat que no convingui predeterminar-ne la direcció abans d'entrar en matèria. Les eventualitats de cas condicionen qualsevol estudi que es proposi analitzar la pell primigènia de l'obra esculpida.⁹ Es tracta d'una intervenció iniciàtica, en la seva deriva creativa i afectiva, que dona categoria a l'obra acabada i fixa la seva autenticitat. Tot i que la pintura pugui ser vista com un fet extern o com una parcel·la accessòria, en ser una pel·lícula prima, complementària i afegida, en realitat ha de ser percebuda com un aspecte essencial, com a matèria inventiva que secunda i sustenta l'obra que és objecte de les seves atencions. De fet, cercar l'estadi projectat a l'inici és imprescindible per oferir dades consistents sobre una dialèctica entre les arts que – descrita com a aliança reflexiva –, només crea una producció artística integrada en l'etapa que les congrega originàriament amb aquesta finalitat.¹⁰ La història posterior pot canviar-ne l'aparença i, per tant, alterar poc o molt el diàleg constructiu inicial. Les reparacions integradores que dedueixen o extrapolen el sentit de les pinzellades donades i que ja no conservem, seran més o menys arriscades segons faci al cas, però hem d'advertir que el perill de fer marrades imprecises o infidels als originals és molt alt i real. L'altra cara de la moneda és l'aspecte

7. Recollir de forma sistemàtica les dades sobre aquestes actuacions no és ara el meu objectiu, però ens interessa saber, per exemple, que Bartolomé Bermejo fou cridat per intervenir en el retaule de l'altar major de Saragossa, obra iniciada per Pere Joan i conculsa per altres escultors (LACARRA 1999). No cal dir que les notícies assenyalen encàrrecs posteriors a l'època de l'escultura, fet que exemplifica l'actuació sobre el trescentista Sant Carlemany de Girona, ja dins del segle XV.

8. Vegeu les memòries i catàlegs publicats pel Centre de Restauració de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya.

9. Una altra via d'estudi sobre les pells policromes porta a la valoració dels diàlegs entre pintures murals i arquitectura (ALCOY 2009).

10. Una situació similar es dona en la conjunció del dibuix i el color. Un bon dissenyador requereix un colorista que entengui el disseny plantejat. Pensem, per exemple, en les opcions diverses que ofereixen les grans bíblies catalanes de Ripoll i Rodes, al segle XI. El pintor pot abraçar els dos arcs de l'obra, és clar, i és clar també que un acolorit erroni o maldestre pot ser fatal, o molt perjudicial, a l'hora de fer un judici sobre el disseny. Això no suposa que la pintura no pugui dialogar amb material preexistent, que desconeix o li resulta aliè – ho fa de manera crònica –, però aquests casos, que són molt interessants, ultrapassen el punt de vista d'aquest treball.

fragmentari que adquireixen les obres a partir de les policromies que l'atzar no ha desgastat totalment. Dic l'atzar per no entrar a descriure les causes múltiples d'un problema que es fa ben patent arreu on mirem. Encara que hi ha obres fantàstiques que no perden l'atractiu per efectes de degradacions parcials, sempre n'hi haurà d'altres més perjudicades, sobretot quan volem avaluar la idea inicial i el sentit intrínsec d'un vincle estètic que implica sensibilitats artístiques que, si no són una, han interaccionat per fusionar-se. Il Cavaliere da San Cassiano, atribuït a Jacopo della Quercia, és una d'aquelles figures compostes que, malgrat les pèrdues notòries de policromia, descriuen una tensió plàstica extraordinària, que després de la restauració uneix les dues arts, fins a l'extrem de convertir-lo en una peça inoblidable (RASARIO 1994).

Al meu parer, ni a l'edat mitjana ni en cap altre moment, una escultura de qualitat pot ser sostinguda per un mantell pictòric mediocre, vast o rutinari. Això no vol dir que no el puguem trobar malmetent obres admirables, però és l'aliança equilibrada entre ambdues dimensions de l'obra la que realça i pondera els resultats. Cal aplicar judicis raonats que tinguin en compte els artífexs, els objectius i la distribució plausible de les tasques en les dinàmiques dels obradors medievals per saber veure on la unió de les expectatives sumades fa que l'obra s'enlairi o no prengui mal. L'harmonia o, com a mínim, l'acord en els objectius, estaran prou garantits, dins d'un nivell determinat, quan l'imaginaire és hàbil en diferents tècniques i pot fer-se responsable de l'acabat que implica pintar damunt dels volums que ha modelat prèviament, que ha definit i ha predisposat per a rebre el mantell cromàtic adequat. En fi, costa pensar en genis de la pintura capaços d'elaborar uns volums indignes. En sentit alternatiu, si partint de l'escultura ens cal evocar el Miquel Àngel pintor, ningú no ens priva de fer-ho.

Els reparadors antics de pintures malmeses tenen un punt de referència en l'original i es poden inspirar, si són els primers, en la traça deixada per la policromia original, però a mesura que les superposicions avancen, el fil conductor es trenca i no per una única raó. Quan el treball es fa ex novo i es pinta sobre un material verge sense dilacions temporals, és creïble que aquest acabat mantingui un nivell concordant i que el producte obtingut no presenti disconformitats aparatoses, ja que espera el que ha de rebre. Al mateix temps, és convincent que, a mesura que ens allunyem d'aquest origen, la distància sigui la introductora més eficaç d'orientacions noves, que potser cerquen modernitzar aspectes antics, impropis o desfasats de l'obra, a desgrat que el criteri pugui ser o semblar injust, o pugui ser, al nostre parer, manifestament equivocat. Tanmateix, les tintes intermèdies han de matisar els extrems per deixar clar que l'aplicació d'un criteri mecànicament no resol l'entrebanc o el grau d'incertesa sobre el risc de cada operació. No sempre podem partir de la idea d'un mestre polifacètic, que genera idees globals complexes i integrades a la perfecció. Per més interès que tingui aquest tipus d'activitat polièdrica, capaç d'adaptar solucions i tècniques plurals en una creació aïllada, l'aliança entre bons mestres, adscrits a un obrador o a obradors ben coordinats, que es coneixen i s'enten, també vehicula resultats òptims o acceptables. Havien de ser òptims, per exemple, en el Pou de Moisès de Claus Sluter,

passat per les mans de Jean Malouel, un pintor que precedeix els Limbourg i és capaç d'interpretar el seu col·lega escultor i resoldre el mantell policrom amb un treball exquisit que, malgrat la degradació de l'obra, encara emociona en haver-se desplegat amb una subtilesa impressionant. En tot cas, és clar que ens obliguen l'heterogeneïtat de les situacions i la complexitat dels fenòmens artístics, mitigades potser per algunes tradicions i usos derivats.

El vincle entre els mons pictòric i escultòric depassa la pell concebuda com a mantell protector i estètic, ja que aquesta epidermis afegeix contingut i matisos temàtics que es vinculen, fins i tot, al sentit que es vol donar al relat, sigui relat de la figura sola o correspongui a fórmules més complicades. En resum, la pintura completa indefectiblement el que ens explica el volum escultòric. A partir d'aquí, s'obre un ventall d'accions en què la pintura afegeix informació, no només cromàtica o decorativa, sobre la superfície de l'obra volumètrica. La pintura pot matisar el sentit i introduir dades fonamentals en el discurs de l'obra i per als interessos del promotor. La sang que raja del coll del sant Denís decapitat, que es representa portador de l'atribut que ha esdevingut el seu cap, demana una pigmentació rogenca, tant si pensem en figures pintades dels segles XIV i XV com si acudim a les ara "desvestides" estàtues del primer gòtic francès. Els colors dels hàbits no són indiferents i tampoc no ho és el color dels senyals heràldics. La capa pictòrica es pot afegir damunt d'escuts de talla llisos, o pot matisar aquells que, malgrat descriure el motiu emblemàtic en volums, requereixen d'una valoració cromàtica precisa. L'obra roman inacabada sense aquests elements o complements que poden tenir caràcter heràldic, però també afegir dimensions ornamentals i simbòliques d'altra mena, introduint-se fins i tot en el pla narratiu. Exemples en tenim a molts llocs, a Pedralbes i a Santa Maria del Mar, si ens fixem en Barcelona. El retaule Sant Bernat i Sant Bernabé de Santa Maria de Montblanc (CLUSELLS, CANO 2002), vinculat a tallers influïts per l'obra del primer Jaume Cascalls, ens ofereix també informació molt interessant. En algunes parts pintades de la predel·la, s'aprecia la connexió amb els fons decoratius que sovintegen en la miniatura i, en el cas referit a la mort de sant Bernat, una *elevatio animae* compareix directament pintada sobre el fons pla, just al damunt de la zona esculpida. Una pràctica pictòrica que descobrim també en el retaule, proper als familiars i col·laboradors de Cascalls, del Castell de Santa Pau, que mostra dibuixades la lluna i el sol a la Crucifixió (ALCOY 1988-89, II: 924-925). El retaule de Santa Maria de Cornellà de Conflent, signat i datat al taller de Jaume Cascalls (fig.1) i amb intervenció del mestre i ajudants, em va permetre advertir la possible existència d'uns complements perduts que resoldrien els fons d'alguns episodis en què advertim superfícies en blanc de dimensions excessives, que sumades als relleus gairebé doblarien les dimensions dels episodis (ALCOY 1988-89, II: 922-932). Aquests buits, visibles sobretot en el registre inferior, demanen ser completats d'alguna manera. No sembla molt clar que la solució pogués ser equivalent a l'aplicada per Bernat Saulet, en dates properes, al retaule de la Passió de Crist (c. 1341-42), que conserva el Museu Episcopal de Vic, procedent de Sant Pau de Sant Joan de les Abadesses (BRA-

CONS 1983, TERÉS 1997 i 2002).¹¹ A Cornellà, l'encarregat de realitzar aquestes tasques de policromat havia de coordinar-se atentament amb el responsable del relleus o pertànyer al mateix taller que assumia l'obra. La connexió entre Cascalls i el taller dels Bassa, afavorida pel casament del primer amb la filla de Ferrer Bassa, planteja una doble via d'anàlisi. D'una banda, la col·laboració entre tots aquests mestres i, de l'altra, la versemblant afinitat, garantida per aprenentatges comuns que, si fem cas del que sabem i és lògic concloure, no desmenteixen la hipòtesi d'un Jaume Cascalls que s'acosta també al camp de la pintura, tenint en compte els models innovadors que li oferia la família política i un entorn artístic més ampli i en plena transformació. La realitat pictòrica que aportava el Mestre de l'Escrivà de Lleida, amb notables connexions amb l'escultura pisana, ben visible a Barcelona ja a partir dels anys vint avançats, estreny el nus d'intencions i plantejaments que permet vincular aquests territoris artístics a la figura del Mestre de Baltimore, sense oblidar, però, la figura interposada de Jaume Cascalls.

L'autor del Tríptic de Baltimore fou col·laborador del taller dels Bassa en diferents ocasions, que ara no resseguiré. Cal evocar-lo per la concepció escultòrica de la seva pintura i perquè ens ajuda a capturar, en un marc barceloní dens i carregat d'expectatives, una realitat artística que progressa clarament a l'Europa del Trecento. La cultura italianitzant que abraça la pintura ja havia conquerit fites molt importants. Amb Giotto i companys en la base, és fàcil entendre que altres pintors fessin via vers la conquesta dels volums, però cal tenir en compte que no tota la pintura realitzada per esdevenir ficció i entrada a la tercera dimensió té pretensions escultòriques o es manifesta com una projecció acolorida de volums, que funcionen en un espai lliure de tensions pictòriques. No podem evitar separar les opcions que es comencen a comprometre per altres vies i elaboren passatges xifrats en les interconnexions de la pinzellada, competent per crear atmosfera. La situació catalana afavoreix l'encontre entre pintors i escultors locals – Els Bassa i Jaume Cascalls, Ramon Destorrents i Pere Moragues, per exemple – sigui a Barcelona o en altres llocs. Tarragona i Lleida són demarcacions que també forneixen prou dades sobre imaginaires que accepten treballs de tècnica diversa, com ara Guillem Seguer i Guillem Timor, fet que concorda amb les tendències que, dins del món meridional, assenyalen focus integradors, en un sentit més extens i intens, que confirmen dades i indicis que ens arriben d'altres zones. No hi ha dubte que Pisa fou un marc ideal per aquests intercanvis i que la pressió de l'escultura local, esdevinguda internacional, va emparar-se en la pintura a l'igual que ho faria la segona en la primera.

11. L'escultor fa una elaboració que fou relativament habitual i que utilitza el vidre blau, amb coloració densa, per resoldre el fons de les escenes. Una alternativa serien els mosaics que, amb un ús abundós del blau profund, veiem en algunes tombes napolitanes creades per Tino di Camaino – recordem la de Maria d'Hongria, a Santa Maria Donnaregina –, que registren ajornades pràctiques properes a les dels obradors de marbristes romans.

Un exemple corresponent a la porta de l'Epifania de Saint'Aubin d'Angers – ara prefectura de la localitat – ens mostra el camí anterior d'unes integracions prou singulars, en què el discurs narratiu pintat fonamenta el periple i l'adoració dels reis, alhora que l'escultura de la Mare de Déu centra la visió que l'aplega i el transcendeix, per obrir-se a la crida de tots els fidels (fig. 2). La pintura assumeix la part més anecdòtica i temporal, mentre que la pedra fa seva la més transcendental i permanent. Arrenca així una disjuntiva epifànica que va tenir recorreguts als quals ja m'he apropiat altres vegades (ALCOY 2017). L'encaix entre ambdues manifestacions, pintura i escultura, té arrels força antigues que generen obres mixtes, algunes similars a les d'Angers, però que s'estenen sobretot a altres tècniques. La configuració de tabernacles híbrids degué ser un recurs normalitzat a l'alta edat mitjana que, per al cas català, ens deixa mostres suficients de l'època final del romànic i el primer gòtic. El treball policrom dels estucs ofereix dades essencials per a èpoques més reculades i cal entendre que la mateixa densitat de la matèria i les formes d'aplicació generen la necessitat del pigment associat com una virtut que amaga qualsevol defecte. El món de l'orfebreria, amb les combinatòries de volums i treballs en el pla, quan es tracta de configurar plaques d'esmalts, per exemple, no deixa de ser un laboratori d'experimentació essencial, obert a coordenades d'híbridació que són sovint, tècnicament i materialment, origen de productes molts sofisticats.

De costat a les vies d'intercanvi ja delineades i de l'aliança entre dues arts que s'agermanen, som a un pas d'entrar en aquelles tensions que més m'interessen i que ens situen davant per davant d'una pintura escultòrica i d'una escultura pictòrica. L'apreciació d'aquestes situacions no és senzilla, ja que cal desvetllar quelcom menys evident. Ens pot passar més desapercebut, ja que s'estableix en un indret més profund de l'intercanvi que condiciona la pròpia naturalesa de la creació. Per assumir aquesta causalitat es requereix una mirada que esdevé reflexiva, perquè condiciona la lògica dels dos camps artístics, separats per materials i tècniques i deutors d'un *savoir faire* que genera al seu torn uns models prefigurats, potser només fins a cert punt però que permeten la classificació inequívoca de les obres creades. Malgrat tot, observar una mica més enllà de l'obvietat que delimita identitats tècniques i matèriques, il·les artístiques autònomes, ens ajuda a apreciar la seva permeabilitat. A l'època medieval, l'intercanvi entre les arts va ser un fet molt important que, en situacions específiques, va arribar a transformar el rostre de manifestacions escultòriques i pictòriques concretes. Es pot admetre aquest retorn i projecció en general, per més que tota interpretació hagi d'apreciar el statu quo geogràfic i temporal de cadascuna de les obres i àmbits de l'anàlisi.

Quan parlem de comprensió interdisciplinària o pluridisciplinària, de la realitat sorgeixen alguns problemes conceptuals que és convenient resoldre abans de tirar milles sobre la bondat de creuar metodologies i pràctiques que sovint cerquen objectius diversos. Defugint el galimaties teòric que es desprèn del tema, i sense poder entrar en l'avaluació dels interessos que entronquen una disciplina amb una altra, conclouré que la situació no és ben bé la mateixa quan apliquem aquests termes a la creació de les arts del volum i a les que componen ficcions sobre la

superfície bidimensional, però d'aquest encontre poden sorgir alguns interrogants anàlegs. Per exemple, si ens preguntem què comparteixen realment ambdues arts, pintura i escultura, per procurar saber en quin punt es retroben i poder fer el rondell o marca que n'assenyali el punt d'intersecció o la tangència. Deixo l'interrogant mig obert, ja que si la ficció artística ja és un lligam prou fort, és clar que condueix a considerar-ne d'altres més concrets.

Per poc que reflexionem sobre el tema, a partir del que queda explicat, advertim que la pintura és pell de l'element escultòric, una forma de tancament que pot esdevenir protectora, però que, més enllà d'aquesta funció primària de preservació, pot ser també essencial per transmetre uns continguts que són i evolucionen en unes formes i un estil. Les escultures despallades no tenen el mateix biaix – sovint tampoc la mateixa materialitat – que les vestides pel color o els pigments amb conjunció amb els ors i platejats. N'hi ha prou amb observar que no és el mateix policromar – o decorar alguns elements triats – de marbres o iveris que pintar damunt d'una talla prèviament enguixada.¹² És ben provat que moltes estàtues, sobretot ja fora dels temps medievals, poden ser elles mateixes sense cap mena de floritura cromàtica afegida, però també és clar que moltes, no totes, van ser concebudes per sostenir-la. No passem per alt aquelles creacions que empren materials diversos de color diferenciat i que, seguint una tradició prou antiga, arriben fins als nostres dies, amb moments destacats, com els que ja exemplifiquen el gòtic i el primer Renaixement, amb derivacions que ens portarien també al món de les aplicacions ceràmiques, un camp que, com el de l'esmalt o el del vitrall, exigiria un tractament monogràfic. El joc amb el contrast de les pedres negres i blanques o alguns granits es retroba als segles XVI-XVIII per expandir-se dins del segle XIX. En tot cas, es tracta d'efectes duradors que garanteix l'ús de materials de naturalesa sòlida i estable, tot i que cromàticament diversa, encarnats en propostes que els han de fer compatibles entre ells i també amb els continguts que es volen expressar.

Tanmateix, si passem per sobre d'aquestes coordenades, per resseguir el fil conductor que ens portava al pensament escultòric de la pintura i al pensament pictòric de l'escultura, observem que, quan això és així, una i altra comparteixen solucions que, pintors i escultors, o imaginaires capaçes de pintar i d'esculpir, introdueixen en les seves recerques per expandir-les dins d'un circuit que enriqueix mútuament els projectes. Hi ha obres on aquesta dinàmica avalada per l'intercanvi artístic adquireix una força espectacular. Podem contemplar les tasques d'orfebres de gran pes, al nord d'Europa, ben capaçes –com Nicolau de Verdum– de fer de tot, però la perspectiva que uneix els centres italians als catalans dins del segon quart del segle XIV també sembla prou interessant. Ja des d'abans, Pisa i el marc toscà

12. Podeu apreciar la subtileza dels acabats en les obres aplegades al catàleg D'OR ET D'IVOIRE 2015, o reveure els ambons dels Pisano, en particular el de la catedral de Siena, creat en un taller de Nicola cada vegada més complex. La seva restauració, presentada el juny del 2018, empeny cap aquestes obres, però també recomano no deixar de reveure la predel·la de Santa Tecla de Pere Joan, a Tarragona.

creen un eix de reflexió imprescindible que ens adverteix sobre el valor de la causa escultòrica amb artistes que, dins d'un renovador segle XIII, també van dominar l'art de l'arquitectura i, per tant, del disseny. La identitat entre arquitectes i escultors es manifesta quan recordem els itineraris atribuïts als Pisano, a Arnolfo di Cambio o a Lorenzo Maitani a Orvieto. En cada disjuntiva, hem de sospesar fins a quin punt la idea del disseny plana sobre l'execució i en quin moment el tronc de la sensibilitat pictòrica obliga a entendre que els treballs en color eren una especialitat complexa en ella mateixa. Oblidar els casos d'Arnolfo di Cambio (ROMANINI 1987) o de Giotto és del tot impossible. Abolits els esquemes cal·ligràfics dels que parla Emilio Cecchi (1950), la contribució a l'arquitectura del florentí, reconegut sobretot com a geni de la pintura, és també prou assumida a partir de la representació pictòrica,¹³ tota vegada que el seu interès per l'escultura és un terreny ineludible, essencial per interpretar-lo i poder comprendre l'obra realitzada en el seu obrador, sigui vista en el seu conjunt o en el detall. Giotto emmarca la força d'una pintura que esculpeix pintant temes molt diversos. La versatilitat dels vicis i les virtuts de la capella de l'Arena, en grisalla matisada, és per si sola un paradigma escaient d'aquest vincle. Un node més que suficient per avalar i forjar moltes altres experiències que li són degudes, a ell i a altres pintors de renom, que secunden el fenomen (MONCIATTI 2016) i que desbrossen el camí a fer fins assolir les grisalles flamenques de Jan Van Eyck i companys. L'existència d'escultors que pinten, o de pintors que assaboreixen el gaudi del volum real, no és una exclusiva del món renaixentista. En tot cas, el període gòtic imposa, amb lleis pròpies, una estètica que s'interessa pels efectes que foraden el pla i fan de les seves dues dimensions una zona transitòria que, condicionada per l'òptica i la percepció visual humana, pot ser qualificada, només en alguns casos, d'obertament escultòrica. Sovint poden ser escultures amb vida, que tenen una qualitat moral, com les virtuts i vicis de la capella d'Enrico Scrovegni, que es mouen i evolucionen en un espai que s'expandeix en lloc de refluïr vers un interior fictici, que les empresona.¹⁴

Hi ha pintors actius a Catalunya que, formats en pedreres italianes, progresen en aquestes pràctiques i obren cruïlles al fet escultòric des del punt de vista formal i temàtic. El Mestre de l'Escrivà de Lleida, amb la figura asseguda sobre l'acant d'un marge del foli 75v dels *Usatges i Constitucions dels Montcada* (Arxiu de la Paeria de Lleida), revela una afinitat sensible amb els mestres del sepulcre de Santa Eulàlia, dirigits per Lupo di Francesco. El pes d'aquest context pisà en la formació del Mestre català de Baltimore és també força evident, per bé que no és suficient per explicar tot allò que s'observa en la seva obra. Em limito a recordar alguns dels mestres que millor il·lustren el tema que ens ocupa, en aquelles vessants que he remarcat com a més difícils de dilucidar o percebre. El Mestre de Baltimore té una participació notòria en el *Llibre d'Hores de Ma-*

13. El nombre de contribucions és molt extens per a qualsevol gran temàtica referida a Giotto. Vegeu, entre molts altres, CECCHI 1950, GIOSEFFI 1963, GUILLAUD 1987.

14. Sobre escultures vivificades en la representació pictòrica en etapes posteriors a la medieval, vegeu exemples i observacions a FURIÓ 2020.

ria de Navarra, en què s'uneixen dues projeccions, la de les històries centrals i la dels marges, essencials per analitzar la seva personalitat artística. L'escena més vistosa deguda a la seva mà en aquests folis, que també il·luminen Ferrer i Arnau Bassa, és la Visitació de Maria a Isabel, del f. 44v (fig. 3). En aquest cas, es tracta de l'única escena del llibre en què el marc és doblegat per configurar una base que acull les figures i les projecta enfora. Algunes solucions properes, però no idèntiques, que tendeixen a projectar els terres endavant, es poden cercar en la miniatura bolonyesa del segle XIV. En tot cas, no em sembla agosarat dir que el Mestre de Baltimore, com havia fet en certa mesura el Mestre de l'Escrivà, s'endinsa en el fenomen pictòric amb mentalitat d'escultor, per recrear una profunditat escenogràfica que, més que perseguir la versemblança dels fets, s'expressa per atendre a la construcció d'una realitat fictícia, que acull les figures de la Visitació. Crea un indret escultòric més que un context, paratge o paisatge, on veure integrada i compactada l'escena. De tota manera, aquest espectacular retrobament amb la idea d'unes figures que posseeixen un volum aparent, que són apropiades per generar una mena d'alt relleu, potser no sigui l'únic que busca el miniaturista i calgui pensar també en altres funcions. Podem admetre que, inspirat en els treballs d'escultura, o escultor ell mateix, accepta el risc que suposa replantejar el sentit habitual de la finestra pictòrica envoltada pel marc, amb la voluntat de definir la plataforma que esdevé un paràmetre innovador en el llibre català. El separa d'altres contribucions i, per tant, identifica la pròpia. Aquest model, que no té continuïtat en el *Llibre d'Hores*, es revela fecund també per altres vies i descriu la necessitat d'abordar els registres d'un estil que és escultòric en freqüències diverses. Per tant, es poden unir necessitat i virtut per determinar també una part important de les intervencions del Mestre de Baltimore en les orles i en les parts marginals dels folis de l'oracional de Maria de Navarra. És allí on floreixen els rostres lunars amb més carisma de la miniatura catalana, a banda d'altres representacions destacades, entre les quals trobem figures de dragons i algun ésser híbrid, directament emparentats amb formes i temes que podem veure al retaule de Santa Maria de Cornellà i en altres creacions esculpides que, com l'atractiu Sant Carlemany de Girona o el rei eremita del MNAC (fig. 4) (ALCOY 1988-89, III: 881-1134, fig.197-305), ens conviden a gaudir d'una plàstica escultòrica que de vegades sembla immersa en un sistema de pinzellada. No vol dir això que l'escultor no sigui capaç d'arrodonir els volums o que la seva sigui una praxis congelada en el modelat amb fang, que més tard es trasllada a la pedra. Cascalls a Cornellà, i en altres peces significatives del seu catàleg, demostra saber jugar amb les formes a nivells diferents, cercant equilibris que recorden algunes experiències de Giovanni Pisano i que el porten vers els afers més pictòrics de l'escultura, aquells que també el fan avançar magistralment per la via del non finito. Els pisans que treballaven a la catedral de Barcelona, al sepulcre de Santa Eulàlia, recuperaven aquesta atmosfera giovannesa i oferien informació valuosa sobre aquesta realitat artística que altres mestres establerts o actius a Catalunya eren en condicions de recuperar en alguna mesura (fig. 5). Com a contrapunt, el mestre, quan vol ser precís, també ho és, fins amalgamar en la seva obra tècniques

que rectifiquen la liquiditat pictòrica que explota alternativament. L'altra cara de la mateixa moneda és el Mestre de Baltimore, quan esculpeix els volums sobre les taules o els pergamins i evidencia la ramificació virtual d'una fenomenologia escultòrica que li interessa molt (ALCOY 1988-89 i 1990).

La pretensió d'aquest treball no pot ser la d'esgotar un tema gegantí que convida a deturar-se en un munt d'exemples que ens convindria explorar. L'he plantejat com un àmbit ideal on reflexionar sobre algunes qüestions que considero molt importants i que ens permeten posar fil a l'agulla, fent una passejada ràpida per uns temes que no tenen res de secundaris dins del conglomerat magnífic de les arts medievals, europees o catalanes. Al meu parer, posats a interrogar el biaix específic de cada creació, alguns del paràmetres articulats són imprescindibles per llegir els fenòmens artístics com a fets que configuren un pensament plàstic i dibuixen un panorama farcit d'alternatives desiguals. No només les hores de dedicació que requerien els encàrrecs, o el costos objectius, o les iconografies dictades, han de tenir un reflex en el balanç que fem com a historiadors de l'art. Tampoc no és suficient creure en mecàniques socials i polítiques que ho determinen tot fins al mínim detall. Em sembla clar que l'art, subjecte a algunes de les contingències de la seva època i, és clar, condicionat per ella, reporta i incideix al seu torn en totes aquestes històries amb les quals ensopega, que el porten a intervenir i a reinventar-se en el marc temporal que explora i que el captiva. És obvi que dins del còmput de les hores invertides i dels costos generats, més enllà del pes dels que sufraguen els projectes, o demanen programes específics, més enllà de la seva influència, que bé l'havien de tenir, s'amaga també la qualitat diversa d'uns coneixements i uns interessos que es podien compartir i expandir en contextos vitals i artístics singulars, els atresorin mestres polivalents o especialistes consagrats. El transvasament, ni que no sigui d'aigua, havia de fecundar l'experiència creativa que, capaç d'elaborar idees noves a partir d'aquestes aliances, fructificava en el desig d'intercanvi que la sensibilitat i la raó humanes – vistes aquí com a diferents formes de consciència – apliquen a l'obra d'art.

Bibliografia

- ALCOY, Rosa, 1988-89. *La introducció i derivacions de l'italianisme a la pintura gòtica catalana: 1325-1350*, tesi doctoral, Universitat de Barcelona
- 1990. “Jaume Cascalls. Un nombre para el Maestro del tríptico de Baltimore”, *Journal of the Walters Art Gallery*, 48: 93-119
- 2001. “Creadores de estilo en el arte medieval”, *Materia. Revista d'Art*, 1: 73-108
- 2009. “La pell, el vestit i la finestra. Dialèctica d'espais entre pintura mural gòtica i arquitectura al sud d'Europa”, *El gòtic meridional català: cases, esglésies i palaus*, Barcelona: Patrimoni 2.0: 219-239
- 2017. *Anticipaciones del Paraíso. El donante y la migración del sentido en el arte del occidente medieval*, Vitoria: Sans soleil
- BARACCHINI, Clara; PARMINI, Giovanni (a cura de), 1996. *Scultura lignea dipinta. I materiali e le tecniche*, Firenze: Spes

- BRACONS I CLAPÈS, Josep, 1983. *Catàleg de l'escultura gòtica del Museu Episcopal de Vic*, Vic: Patronat d'Estudis Ausonencs i Museu i Biblioteca Episcopal de Vic
- BRINKMANN, Vinzenz; PRIMAVESI, Oliver, 2003. *Die Polychromie der archaischen und frühklassischen Skulptur (Studien zur antiken Malerei und Farbgebung)*, Munic: Biring & Brinkmann
- CECCHI, Emilio, 1950. *Giotto*, Milano: Hoepli
- CLUSELLS, Josep L.; CANO, Sílvia, 2002. "Restauració del retaule de sant Bernat i sant Bernabé de Santa Maria de Montblanc", *Unicum*, 1: 20-25
- COLLIGNON, Maxime, 1898. *La polychromie dans la sculpture greque*, Paris: Ernest Leroux
- D'OR ET D'IVOIRE 2015. *D'or et d'ivoire: Paris, Pisa, Florence, Sienne, 1250-1350*, Paris: Musée du Louvre
- FECE DI SCOLTURA 2016. "*Fece di scoltura di legname e colori*". *Scultura del Quattrocento in legno dipinto a Firenze*, Firenze: Giunti
- FROSINI, Alessandra, 2005. *Scultura lignea dipinta nella Toscana medioevale*, San Casciano: LibroCo
- FURIÓ, Vicenç, 2020. "Escultures vivents: estampes i pintures més enllà de Pigmalió", *Matèria. Revista internacional d'Art*, 16-17: 149-169
- GATICA COTE, Paulo A. (a cura de), 2021. *Performatividades contemporáneas, teatro, cine y nuevos medios*, Madrid: Visor
- GIOSEFFI, Decio, 1963. *Giotto architetto*, Milano: Edizioni di Comunità
- GUILLAUD, Jacqueline i Maurice, 1987. *Giotto. Architect of Color and Form. The Frescoes of the Scrovegni Chapel in Padova*, Paris - New York: Clarkson N. Potter
- KÜHLENTHAL, Michael; MIURA, Sadatoshi (a cura de), 2004. *Historical Polychromy – Polychrome Sculpture in Germany and Japan*, München: Hirmer
- LA COULEUR ET LA PIERRE, 2002. *La Couleur et la Pierre: polychromie des portails gothiques*, Paris: Picard
- LACARRA, María del Carmen, 1999. *El retablo mayor de la Seo de Zaragoza*, Zaragoza: Gobierno de Aragón
- MONCIATTI, Alessio, 2016. "Figure sorprendenti. Disegni fuori contesto e particolari nascosti fra utilità e divertimento, per la pittura dei secoli XIII e XIV in Italia", Rosa ALCOY (a cura de), *L'art medieval en joc*, Barcelona: Edicions de la UB: 175-196
- RASARIO, Giovanna (a cura de), 1994. *Il Cavaliere da San Cassiano*, Firenze: Spes editore
- ROMANINI, Maria Angiola, 1987. "Gli occhi di Isacco. Classicismo e curiosità scientifica tra Arnolfo e Giotto", *Arte Medievale*, II: 1-43
- ROSSETTI BREZZI, Elena, 2004. *La scultura dipinta. Arredi sacri negli antichi Stati di Savoia 1200-1500*, Aosta: Musumeci editore
- SCULTURA DIPINTA, 1987. *Scultura Dipinta. Maestri del legname e pittori a Siena (1250-1450)*, Firenze: Centro Di
- SPERANZA, Laura, 2007. *La scultura lignea policroma, ricerche e modelli di restauro*, Firenze: Centro Di
- TERÉS I TOMÁS, Maria Rosa, 1997. "L'època gòtica", *Escultura antiga i medieval* (Art de Catalunya 6), Barcelona: L'Isard: 236-239
- 2002. *La producción de retablos de piedra en Cataluña durante el periodo gótico*, María DEL CARMEN LACARRA DUCAY (ed.), *Retablos esculpidos en Aragón: del Gótico al Barroco*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico: 213-258



Fig. 1. Jaume Cascalls, Retaule de Santa Maria de Cornellà de Conflent.





Fig. 2. Porta de l'Epifania de Saint'Aubin d'Angers.





Fig. 3. Mestre Català de Baltimore, Visitació i cara lunar del *Llibre d'Hores de Maria de Navarra* (Biblioteca Marziana de Venècia).

Fig. 4. Jaume Cascalls, detall del rostre del rei del MNAC (Barcelona) i detalls de la predel·la del retaule de Santa Maria de Cornellà de Conflent.



Fig. 5. Giovanni Pisano, detall de la matança dels sants innocents, trona de la catedral de Sant Andreu de Pistoia.

TERESA VICENS I SOLER

La clau que mostra el lloc sobirà a l'arquebisbe Arnau Sescomes

A la catedral de Tarragona, al llarg del segle XIV, es va dur a terme una important tasca de recuperació, d'ordenació i es van endegar noves empreses per tal de conservar la memòria dels arquebisbes que van regir aquesta seu metropolitana fins al final de la centúria.¹ Sens dubte, el monument funerari més reconegut és el de l'arquebisbe Joan d'Aragó (1328-34), patriarca d'Alexandria i fill del rei Jaume II. Situat en un lloc preeminent, al costat dret del presbiteri i just al davall de l'armari que guarda la relíquia de la titular de la seu, santa Tecla, destaca per la magnífica efígie del difunt, els sants que l'acompanyen i l'ànima que enlairen dos àngels cap a la divinitat.²

El successor de Joan d'Aragó va ser Arnau Sescomes, que regí l'arxidiòcesi des de 1335 fins a 1346, any de la seva defunció. Entre les diverses dignitats i càrrecs que exercí, destaquen especialment els de canonge de la catedral de Barcelona i bisbe de Lleida (1327-34). Va tenir bones relacions amb el rei Pere III, que en més d'una ocasió va sol·licitar el seu consell i intervenció en diferents afers. També estava interessat per la lectura, pels objectes artístics i per la promoció d'obres arquitectòniques d'una certa envergadura, com la capella de Jesús que va fer erigir a la catedral de Lleida, la del castell de Valls, dedicada a santa Tecla, i la de les Verges de la catedral de Tarragona.³

Quan els arxiepiscopologis es refereixen a aquesta darrera obra, ho fan per recordar-ne l'edificació i la fundació de tres beneficis (PONS D'ICART 1954:134). Així mateix, la qualifiquem de «molt curiosa», n'esmenten el «retaule de pedra marbre, que per lo temps està ja gastat» i afegeixen que allà fou enterrat «en una sepultura feta en lo paviment de dita capella, y sobre la dita sepultura hi (ha) una pedra de llisós blau» (BLANCH 1985: 41-42). A més a més, afirmen que el prelat, «famos pels seus mèrits i virtuts», va rebre sepultura en el paviment d'aquesta

1. En els darrers anys s'han publicat diversos estudis sobre aquest tema: BOTO, SERRANO 2018; SERRANO, BOTO 2018; BOTO, SERRANO 2021.

2. A més de la bibliografia de la nota anterior, vegeu ESPAÑOL 2019.

3. Els tres arxiepiscopologis publicats de la catedral de Tarragona donen unes quantes dades sobre la seva actuació durant els anys que regí la diòcesi: PONS D'ICART 1954: 111-113, 134-135; BLANCH 1985: 39-42; MARÍ 1989: 89-92; També RIUS 1930: 231-249.

capella, dedicada a les santes Úrsula i companyes, que en vida havia fet construir (MARÍ 1989: 92).

La dedicació a aquesta santa, princesa de Bretanya, i a les seves companyes verges, està en relació amb les relíquies que s'hi conservaven. Segons Sanç Capdevila (1935: 43), «el patriarca Joan d'Aragó havia donat a la sagristia de la nostra Seu la veneranda testa de Santa Úrsula i altres relíquies d'algunes de les onze mil verges; per honorar les quals el successor, Arnald, bastí la capella de referència, en la qual, segons una nota del ja esmentat inventari vell de l'arxiu de la Mitra s'hi treballava l'any 1340 i l'obra estava acabada en 1344».

Les notícies sobre la donació d'aquestes relíquies a la catedral són una mica confuses perquè el mateix autor, més endavant, explica que «dió este arzobispo [Sescomes] a su iglesia, viviendo, la cabeza de la Virgen Santa Úrsula, que tenia encastado en plata labrada a martillo» (CAPDEVILA 1935: 93). Anteriorment, Pons d'Icart (1572), en parlar d'Arnau Sescomes, havia afirmat que «donà lo cap de Santa Úrsula de plata riquíssim a la seu de Tarragona» (PONS D'ICART 1954: 135) i, en canvi, J. Vallès (1663: 214) va atribuir la donació del cap de plata amb les relíquies a dins a l'Infant. F. Español (2014: 56) interpreta les dues citacions de Capdevila en el sentit que Joan d'Aragó havia aconseguit la relíquia i el seu successor «l'havia enriquit amb el receptacle de plata». Sense ànim de treure'n l'entrellat, el que aquí ara importa és que el successor de Joan d'Aragó va continuar interessant-se per la relíquia i el culte a la santa i companyes, raó per la qual la capella és coneguda amb el nom d'aquesta advocació, tal com demostren alguns dels elements decoratius. Si la duració de l'obra de la capella que dona Capdevila és certa, l'arquebisbe hauria aconseguit tenir-la enllestida en vida per així poder-hi guardar les mencionades relíquies de la santa i companyes i, a la vegada, enterrar-s'hi arribat el moment del propi decés. En tot cas, ens podem plantejar si l'acabat es referia a l'obra arquitectònica o si també comprenia l'escultura i la pintura que la complementava. Però a part de les dades documentals, alguns historiadors de l'art han valorat la tècnica constructiva, en el sentit de considerar-la «un espai pioner pel que fa al sistema de cobertura, espectacular en relació amb les convencions de l'arquitectura catalana coetània» (CARBONELL 2012: 99). Certament, la comparació amb la lleidatana capella de Jesús, en principi feta en dates no gaire distants, esdevé significativa (ESPAÑOL 1991a: 191-192). Una i altra presenten una planta allargada distribuïda en dues parts: la capçalera pentagonal i l'espai preabsidal rectangular. Però les voltes de creueria es resolen de manera molt diferent. A la capella de Jesús només hi ha dues claus de volta: la que recull els vuit nervis de l'absis i la que clou els quatre del tram rectangular. En canvi, a la capella de les Verges es va optar per una solució molt més rica i suposadament més avançada, la de la volta estrellada (fig. 1). En aquest cas, el nombre de claus s'eleva a setze perquè, a més de les que centren els dos àmbits, hi ha les que se situen a la intersecció de les cadenes i els terçolets. Si bé la capella Sescomes de la Seu Vella manté una estructura tradicional, la de Tarragona va més enllà que la del palau episcopal de Tortosa i la també lleidatana dels Montcada. A més, la capella de les Verges destaca per un motllurat dels nervis més refinat.

El canonge J. Blanch (1620-72) és el primer que esmenta el retaule de «pedra marbre» que hi havia a la capella de les Verges i que ell ja veié «molt gastat» (BLANCH 1985: 41). Duran i Sanpere (1932: 66 i 140) recull la notícia i suposa que, en realitat, el material era alabastre. També l'esmenta S. Capdevila (1935: 42), igualment a partir de la informació de J. Blanch, i afegeix que es va acabar de destruir amb la guerra del Francès. Se suposa que el retaule estava dedicat a santa Úrsula i companyes i, pel fet de ser de pedra (sigui marbre o alabastre), s'ha posat en relació, tant per la iconografia com per la composició, amb el de l'església de Sant Llorenç de Lleida. Tanmateix, si el retaule destruït de Tarragona va ser fet en temps d'Arnau Sescomes, hi hauria una distància d'una vintena d'anys entre les dues obres, perquè el que es conserva a l'església de Sant Llorenç se suposa que va ser obrat a la dècada dels seixanta.

Les "descripcions" de la capella Sescomes que apareixen en els arxiepiscopis tarragonins són molt breus i pràcticament no parlen de cap altre element. De tota manera, crida l'atenció la frase que utilitza J. Blanch en les escasses línies que li dedica, «manant-la edificar molt curiosa». L'adjectiu amb què la qualifica és sinònim de «curosa» o «ben endreçada», terme que potser es refereix a la resta de treballs escultòrics i pictòrics que la complementaven i dels quals actualment només queden alguns vestigis que no permeten assegurar amb precisió el programa que constituïen. La paret del mur esquerre de la capella ja es va alterar en els últims decennis del segle XVI, quan s'hi alçà el monument funerari de l'arquebisbe Gaspar Cervantes de Gaeta († 1575). Les afectacions més greus són les que es produïren als segles XIX i XX, primer amb l'ocupació francesa (1808-13) i, posteriorment, amb els canvis i "restauracions" que s'hi dugueren a terme. L'any 1821 s'hi traslladà la pica baptismal, de manera que la capella fou anomenada del Baptisteri, en detriment de l'antic nom de les Verges. Aquesta nova funció va empènyer a agençar l'espai i eliminar restes d'escultures gòtiques que s'havien malmès (CAPDEVILA 1935: 42-43). En ple segle XX (1952), s'obrí un arcosoli al mur de la dreta per albergar el sepulcre de l'arquebisbe Manuel Arce Ochotorena († 1948).

Les esmentades escultures gòtiques eren unes imatges de dones. S. Capdevila (1935: 42) s'hi refereix quan parla del trasllat de la pica baptismal: «El canonge Rocamora, administrador de l'obra, demana si es trauran algunes figures sense cap o sense braç que hi ha a la capella de les verges».⁴ Pocs anys abans, Duran i Sanpere (1932: 140) explica que al Museu Diocesà de Tarragona es conserven «unes estàtues femenines de pedra, decapitades i molt malmeses, que, per la tècnica, podrien correspondre a la cronologia de la construcció de la capella i podrien haver estat posades a les parets en llocs on són visibles els senyals de mènsules antigues, la qual cosa hauria donat una composició semblant a la de la capella de la Mare de Déu o a la del Corpus Christi de la mateixa catedral». Serra

4. De fet, a la pàgina anterior diu que «Una verge de les d'aquesta capella fou donada a la ciutat per l'Hospital», fet que situa en l'any 1587.

Vilaró (1934) també en parla en referir-se a la restauració que feu l'escultor Joan Salvador a principi dels anys trenta del segle XX.⁵

L'estat d'aquestes estàtues, doncs, en dificulta molt l'estudi, tant des del punt de vista estilístic com iconogràfic. En principi, però, la proposta que feu Duran i Sanpere (1932: 66) en el sentit que «les imatges de pedra decapitades, que són al Museu Diocesà de Tarragona, siguin al·lusives a les companyones del martiri de santa Úrsula...» no ha estat refusada per ningú.⁶

Però el problema és complex perquè el programa de decoració escultòrica és encara més ampli. En el punt d'articulació dels nervis de les voltes amb les columnetes dels murs hi ha vuit mènsules treballades en alt relleu. Les quatre que corresponen al tram recte de la capella representen els evangelistes amb els seus símbols. Ara com ara, no s'han arribat a identificar les quatre restants: personatges masculins i femenins asseguts, llegint i un amb un animal als peus. La distància i l'escassa il·luminació en fan molt difícil l'anàlisi i en aquesta publicació no hi ha suficient espai per aprofundir-hi, però seria interessant estudiar la possible relació amb les que hi ha a la capella de Jesús o Sescomes de la Seu Vella de Lleida (ESPAÑOL 1991a: 192).

La part del programa escultòric més sencera és la de les setze claus que es reparteixen per la volta estrellada. Les que centren les dues crugies són de dimensions considerables i les restants, les dels terceletos i cadenes, força més petites, excepte la que queda enmig de l'arc toral que separa els dos trams de l'espai, que és lleugerament més gran. Probablement el bon estat de conservació que presenten ha fet que els estudiosos les hagin tingut en compte. Quant a la identificació iconogràfica, no suposen gaire problema. La del centre del tram preabsidal conté les efigies de sant Pau i santa Tecla, cadascuna amb un llibre: el primer amb l'espasa, i la santa amb la palma del martiri. A la clau de l'arc toral hi ha sant Miquel dret, amb l'escut protector a la mà esquerra, mentre que amb la dreta clava la llança a la gola del drac doblegat sota els peus. L'altra clau grossa representa la Coronació de la Mare de Déu (fig. 2). Totes les altres contenen bustos de dones joves que tothom ha identificat amb les verges companyes de santa Úrsula. Des del punt de vista estilístic, els intents

5. E. Liaño (1992a, 1992b – les fotografies són intercanviades –, 2007: 106) va identificar dues estàtues femenines conservades al Museu Diocesà de Tarragona (núm. inv. 446 i 447) com a pertanyents a les que, suposadament, hi havia a la capella. També s'ha suposat que procedeix del mateix conjunt una altra escultura estudiada per ESPAÑOL 1992: 243. Una interpretació més actual del periple que sofriren aquestes escultures a MATA 2011-12: 196, 209.

6. Cal tenir en compte que, actualment, a la capella hi ha set imatges femenines, sis de les quals sembla que formin parella i, en concret, dues d'aquestes parelles representen l'Anunciació i la Visitació (DURAN I SANPERE, AINAUD 1956: 207, fig. 189); també LIAÑO 2007: 105, però, segons S. Mata (2012: 209), la composició d'aquests temes seria fruit de la "restauració" duta a terme per Joan Salvador Voltes l'any 1933. En el seu recent article, G. Boto i M. Serrano (2021: 196) les tenen en compte en fer la interpretació del programa iconogràfic, però no es plantegen la possibilitat que aquestes representacions d'episodis marians responguin a una manipulació de les imatges originals.

d'assignar-les a un artista concret han portat a més d'una proposta i, per ara, no s'ha arribat a una acceptació general.⁷

Però el programa decoratiu de la capella també comprenia pintura mural i vitralls figuratius. Les restes pictòriques que avui es poden veure en els murs són molt fragmentàries. Es tracta de bustos de dones joves situats en un registre més avall de les peanyes que sostenien les estàtues. És de suposar que també representaven companyes de santa Úrsula, però no en sabem la quantitat que hi havia, ni si es feia alguna distinció entre les de les claus de volta, les estàtues i les pintades als murs. De tota manera, aquest ús de diferents tècniques no era una pràctica estranya, ja que a la mateixa catedral tarragonina també es pot veure a la capella del Corpus Christi, erigida uns deu anys abans que la de les Verges (LIAÑO 2007:101), i a la de Santa Maria o dels Sastres, segons els últims estudis construïda a la dècada dels anys seixanta (CONEJO 2016: 236-237).

Pel que fa als vitralls, resulta gairebé impossible conèixer les imatges que contenien, ja que, segons els especialistes que els han analitzat, és difícil destriar quins fragments són originals, quins són còpies o tergiversacions posteriors i quines eren la composició i iconografia primigènies. Amb tot, sembla que podem afirmar que també s'hi havien pintat joves verges amb les corresponents aurèoles, corones i llibres i palmes a les mans. La vidriera central en conté dues que es consideren del segle XIV.⁸ Aquesta insistent presència de les verges a la capella corrobora la intenció amb què Arnau Sescomes la va fundar, tal com diuen les fonts antigues. A Tarragona, a més, l'arquebisbe hi pogué construir la seva sepultura. En canvi, la capella de Jesús que havia iniciat a Lleida, només va servir per als seus familiars, perquè fou traslladat a la seu metropolitana.

Enmig de la magnificència de la capella de les Verges – amb les estàtues, relleus, pintures, vidrieres i els objectes litúrgics i reliquiàries que, com hem esmentat, devia contenir –, la sepultura del seu constructor és una lauda a nivell de terra, feta amb la tarragonina pedra de llisós de color gris amb betes blanques. La major part de l'espai compositiu l'ocupa la imatge jacent de l'arquebisbe, revestit amb tots els elements propis de la seva alta dignitat eclesiàstica. A l'entorn, a manera de marc, s'hi inscriví l'epitafi, i en el paviment lateral hi ha el seu escut, senyal que també es prodiga en altres parts de la capella. Figura i text són fets amb una simple incisió. Però el testament conservat d'aquest arquebisbe permet saber que aquesta austeritat responia als seus desitjos i que, per tant, els executors devien complir la voluntat del difunt:

7. Duran i Sanpere i Ainaud (1956: 207) van assenyalar la connexió del conjunt escultòric de la capella tarragonina amb el monument funerari d'Elisenda de Montcada de Pedralbes. P. Beseran (1994: 236-242; 2003: 33), proposà, amb certes reserves, atribuir-les a l'escultor Pere de Guines. Posteriorment, R. Manote i R. Terés (2007: 181) han insistit en la relació amb l'obra de Pedralbes. En canvi, E. Liaño (2007: 106) creu que el conjunt de la capella és obra «d'escultors diversos, estrangers i locals» i, en el cas de les claus principals, hi veu els trets de l'estil d'Aloi de Montbrai.

8. Vegeu BAZZOCCHI 2012: 214-219, que recull la bibliografia anterior.

In primis eligo sepulturam meam in capella quam in ipsa eccle. feci ad invocationem et honorum sanctorum undecim milium virginum, que quidem sepultura sit ita plana quod pavementum dicte capelle non excedat nec impedimentum aliquod ibi prestet. Quam sepultura mando fieri ad cognitionem dictorum executorum qui ibi presentes fuerint. Et prohibeo ut expressius possum quod espense dicte sepulture summam quinquaginta libr. Barchinon. inter omnia non excedent (Rius 1930: 233 -234).

Igualment, l'epitafi de la lauda menciona els dos episcopats que va regir, resumeix la seva actuació amb un escarit «innumera bona fecit», i només en destaca la construcció i dotació de la capella on jau el seu cos.⁹

La diferència dels llocs d'enterrament de Joan d'Aragó i Arnau Sescomes és notable. Per al primer, es construí un sumptuós monument funerari en un lloc privilegiat del presbiteri. Per al seu successor, una gran capella a l'extrem occidental de la nau de l'epístola, que alberga una simple lauda. En canvi, ambdues obres contenen alguns elements que les emparenten. En primer lloc, destaca la relació amb les relíquies: el monument de Joan d'Aragó forma un tot amb l'armari de les relíquies de santa Tecla, i la capella de Sescomes es confon amb la dedicació a santa Úrsula i les Onze mil verges i les seves relíquies. En tot cas, la capella de Sescomes se sol anomenar «de les Onze Mil verges» o senzillament «de les Verges», malgrat que el desaparegut retaule de pedra fos dedicat a la princesa de la Bretanya, segons va suposar Duran i Sanpere. Sigui com sigui, el mateix arquebisbe, quan la menciona en el seu testament, no utilitza el nom de santa Úrsula, sinó l'expressió «ad invocationem et honorum sanctorum undecim milium virginum», una prova ben explícita de l'interès per ser sebollit en el recinte dedicat a les companyes verges, representades en les restes escultòriques i pictòriques que ens han arribat.¹⁰

Un altre aspecte coincident en les dues obres és la presència de sants. Però al patriarca d'Alexandria l'acompanyen els patrons de la seu (sant Fructuós i san-

9. Les transcripcions d'aquest epitafi que aporten diversos autors presenten algunes variants. D'aquestes, la més important és la referent a la construcció de la capella, ja que uns autors no l'esmenten i altres sí. Aquí he recollit la de l'editor de l'arxiepiscopologi de L. Pons d'Icart, J. Sánchez Real (PONS D'ICART 1954: 135, n. 184): «HIC : IACET: D(OMI)N(V)S : A(RNALDV)S : BON(AE) : MEMORI(A)E EP(PISCOPV(S) : T(ER)RACON(ENSIS) : Q(VI):ET(IAM) : FVIT : EP(ISCOPV)S : ILERD(E)N(SIS) : Q(VI) : TA(M) : HI(C): Q(UAM) : IN : ECCL(ES)IA : ILERD(E)N(SIS): Q(VODQVE) : ALIBI : INNUMERA : BON(A) : FECIT: ET : I(N)TER : ALIA : HANC : CAPELLA : FECIT: CO(N)STRV(X)I(T) : ET : DOTAVIT : Q(VI) : OBIIT : AN(N)O : D(OMI)NI : M : CCC : XL : VI : V . ID(VS) . SEPT(EM)BR(IS) : R(E)Q(VIE)SCAT : A(MEN)». També la mencionen J. Villanueva (1851: 2-3), J. Rius (1930: 231-232, n. 2) i E. Liaño (2002: 350). En canvi no ho fan el mateix Pons d'Icart (1954: 135), ni J. Blanch (1985: 42), ni M. Marí (1989: 89-92).

10. RIUS 1930: 234. De fet, a l'obra de Iacopo da Varazze el títol del capítol no esmenta Úrsula sinó les Verges i així consta al manuscrit que conté la traducció catalana «De XI milia verges» (Bibliothèque Nationale de France esp. 44), malgrat que s'iniciï parlant d'Úrsula princesa de Bretanya (*Vides de sants rosselloneses* 1977: 365-369). Sobre la devoció a santa Úrsula i les Onze mil verges manifestada a través de les relíquies i les capelles i retaules que li estaven dedicats a Catalunya, vegeu el recull que presenta ESPAÑOL 2014: 54-61.

ta Tecla) i altres relacionats amb l'arquebisbe pels vincles familiars (SERRANO, BOTO 2018:135; ESPAÑOL 2019: 170-172; BOTO, SERRANO 2021:186). En canvi, el santoral de la capella se'n diferencia tant pel format i la situació que ocupen les imatges, com pels temes iconogràfics, que només coincideixen en un cas. D'entrada, destaquen per les dimensions les escultures femenines que esmenta Duran i Sanpere. Suposant que les dues que es conserven en el Museu Diocesà (núm. inv. 446 i 447) en formessin part, el conjunt devia ser especialment vistós, perquè aquestes tenen una alçada d'uns 135cm. A més, s'hi afegien les pintades en les parets i en els vitralls i les de les claus de volta més petites.

A totes aquestes figuracions ubicades en els murs, s'hi han de sumar els relleus de les claus de volta que també contenen personatges sagrats. A la primera, santa Tecla, titular de la catedral, coincideix amb el tema de l'escultura que, davant dels peus del sepulcre, vetlla Joan d'Aragó. L'acompanya sant Pau, tan admirat per la santa, segons explica l'hagiografia. La relació entre l'apòstol i Tecla ja havia estat representada prèviament en els relleus del frontal de principis del segle XIII que encara avui es pot veure al davant de l'altar major i, més tard, en els anys vint o trenta de la centúria següent, en les pintures de les sarges que antigament tancaven el reliquiari de santa Tecla (Museu Diocesà de Tarragona, núm. inv. 2949 i 2950).¹¹ La segona clau presenta un relleu de sant Miquel matant el drac, és a dir, lluitant contra el mal. Tal vegada es podria considerar com una imatge apotropaica indicada per a un àmbit funerari, però, en tot cas, defuig de la iconografia de l'arcàngel psicopompe generalment figurat en l'acte de la psicòstasi.¹²

Finalment, s'arriba a la zona del presbiteri, coronada per la clau de volta de factura més delicada i que ha estat estudiada pels historiadors especialment des del punt de vista estilístic. Però crec que també és important pel tema que ofereix, la Coronació de Maria a mans de Jesucrist (fig. 2). No és la primera vegada que aquesta iconografia era representada a l'àmbit català, però sí una de les primeres i, el que la fa més interessant és que estigui situada en un context clarament funerari.

El tema de la Coronació de la Mare de Déu possiblement té les seves arrels en el món bizantí i a l'Alta Edat Mitjana occidental, però va ser en el temps del gòtic que va quedar clarament format i va esdevenir un dels més característics dels tres últims segles medievals (VERDIER 1980; THÉREL 1984). Si la típica escena, amb nombroses variants, de Maria asseguda compartint el tron amb Jesucrist i rebent la corona de les seves mans, va aconseguir aquest èxit, va ser en bona part perquè s'utilitzava per tancar de manera gloriosa el cicle de la mort de la Mare de Déu. Però la Coronació és un tema polisèmic, que no s'exhaureix dintre de l'ano-

11. ESPAÑOL 1988: 81-103; ALCOY, BESERAN 2005: 125-127. En una data més avançada a la de les obres de la capella de les Verges (potser en el tercer quart del segle XIV), de nou els dos sants apareixen a un costat i altre de la Mare de Déu asseguda amb el Nen a la falda del relleu de la cara interior del timpà de la porta central (SERRA VILARÓ 1960: 23-24; BRACONS 2007: 242). La presència de sant Pau en l'hagiografia de santa Tecla segur que era aprofitada per l'església tarragonina per poder demostrar la seva vinculació amb un apòstol tan destacat.

12. Uns trenta anys després es construí la capella contigua, precisament dedicada a sant Miquel i on una de les claus també presenta aquesta iconografia (LIAÑO 2007: 106-107).

menat cicle assumpcionista, sinó que, com permeten entendre les fonts bíbliques, litúrgiques, teològiques, homilètiques i exegetiques i les il·lustracions que, en alguns casos, les acompanyen, remet a significats diversos. Un dels més destacats és el que presenta l'exegesi mariològica, especialment des del segle XII, és a dir, el paral·lelisme Església-Maria que se sol expressar aplicant a la Mare de Déu diversos versicles del Càntic dels Càntics i dels Psalms tradicionalment destinats a l'Església. Aquests textos sovint s'acompanyen amb il·lustracions que mostren Crist i Maria entronitzats.¹³ Probablement és en aquest sentit que cal interpretar la representació catalana més primerenca de la Coronació, la del lateral dret de l'altar de Santa Maria de Lluçà (Museu Episcopal de Vic, núm. inv 4, 10, 11) (VICENS 1999; ALCOY 2005c: 40-41).

Aquesta escenificació del regí acolliment i del lloc sobirà que la Verge va gaudir en arribar a la glòria s'evidencia en unes quantes claus de volta de catedrals i esglésies construïdes a Catalunya en els segles XIV-XV. En uns casos, el conjunt de claus de la nau central, o única, es dedica al cicle dels goigs marians (esglésies del monestir de Pedralbes, de la parròquia de Sant Just de Barcelona i de la col·legiata de Manresa) i en altres (catedral de Girona, parròquia de Santa Maria del Mar de Barcelona i catedral de Tortosa) a temes diversos, però en tots la clau del presbiteri és la que conté el tema de la Coronació (VICENS 2003: 30-31). No sembla una simple casualitat, sinó que, d'acord amb la interpretació simbòlica de l'edifici que prenia l'absis com a volta celestial, era el lloc més adequat per a la iconografia de l'exaltació mariana.

Un altre aspecte a subratllar és el paper d'intercessora que s'atribueix a Maria en les composicions sobre el Judici Final. És probable que d'aquí derivi la seva presència en contextos funeraris, com en el sarcòfag de Berenguela, infanta de Castella i Lleó († 1279), al monestir de Las Huelgas de Burgos.¹⁴ Més significativa, per tractar-se de l'enterrament d'un eclesiàstic, resulta la sepultura del sagristà Diego Yáñez († 1309) del claustre de la catedral de Lleó. En aquest cas, el sepulcre amb la imatge del jacent al damunt està adossat a un arcosoli, en el timpà del qual es distribueixen en dos registres la típica representació de l'ànima dins d'un llenç elevat per dos àngels i la Coronació.¹⁵

13. Els més característics són Ct. 4, 8; Ct. 8, 5; Ps. 44, 10. Vegeu, VERDIER 1980: 81-112 i THÉREL 1984: 73-202.

14. Els relleus del sepulcre representen diverses escenes del cicle de la Infantesa de Jesús, i, en un dels costats curts, la Coronació de la Mare de Déu (GÓMEZ 1988: 196-197).

15. FRANCO MATA 2004: 269-270. La Coronació també és present en el conjunt pictòric que orna la sepultura de l'arxidiaca de Lyon, Thibaud de Vassalieu († 1327), a la cartoixa de Sainte-Croix-en-Jarez (Loire), on, a més, s'hi representen els funerals del difunt i la Crucifixió (DESCHAMPS-THIBOUT 1963: 180-181 i fig. CXI i CXII). Igualment, en els relleus de la tomba de Bernard Brun († 1349/50), degà del capítol, a la catedral de Llemotges, la Coronació és al costat d'un Crist-Jutge, mostrant les ferides de la passió acompanyat de dos àngels que sostenen la llança i la creu i de Maria i Joan agenollats en actitud d'intercessors (<https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/palissy/PM87000434> [2021/11/22]). Aquestes obres i altres de més tardanes són esmentades a VERDIER 1980: 12, n. 17.

En l'àmbit català, aquesta relació de la Coronació amb la idea de la destinació final d'un donant ja apareix en els anys vint de la catorzena centúria. Em refereixo als relleus de l'intradós de la volta del baldaquí que cobreix l'altar major de la catedral de Girona, on sant Pere, situat al pas de la porta, permet l'entrada a la glòria a l'ardiaca de Besalú, Arnau Soler († 1326). La resta de la superfície representa l'espai celestial, poblat d'àngels músics i sants mentre que, en el zenit, asseguts en un *sinthronos* i envoltats d'estrelles, Crist posa la corona damunt del cap de Maria (fig. 3).¹⁶ No es tracta, és clar, d'un monument funerari, però la iconografia explícita la idea que la generositat de l'ardiaca li havia d'assegurar l'accés a l'espai celestial. De la mateixa manera que en les sepultures esmentades, l'escena de la Coronació de Maria serveix per representar aquesta glòria on l'ànima del difunt espera sojornar. De fet, pocs anys després, al claustre de la mateixa catedral gironina, es construeix una sepultura que aplega els dos temes que ja s'havien esculpit a la del sagristà Diego Yáñez, a Lleó. Es tracta de la tomba del canonge Berenguer de Pau († 1333), monument organitzat a base de quatre làpides encastades en vertical en el mur de l'ala sud. A la inferior, hi ha la inscripció, la del damunt és l'ossera flanquejada de relleus amb motius heràldics i la tercera i la quarta les que contenen els temes de l'*elevatio animae* i de la Coronació (FUMANAL 2019: 255-259). La connexió entre les dues escenes queda ben palesa i confirma el significat funerari, és a dir, l'ànima, representada dempeus dins d'un llenç suportat per dos àngels en genuflexió, es dirigeix al paradís presidit per Crist i la seva mare (fig. 4).

Una tercera obra, potser lleugerament posterior a les anteriors, esdevé molt més propera a Arnau Sescomes, tant per raons geogràfiques i per la probable datació que se li atorga, com per la tipologia. En els anys del seu episcopat a Lleida, i potser durant els primers en què ja s'havia instal·lat a la seu metropolitana, el monestir trinitari d'Avinganya (fundat el 1201 a Seròs, comarca del Segrià) tingué la seva època d'esplendor. Havia passat a ser propietat d'una branca de la família Montcada, que el va escollir com a lloc de sepultura, cosa que motivà que s'hi fessin reformes importants a fi d'adequar-hi espais per a panteons. Cap a mitjan del segle XIV, s'hi van afegir dues capelles a un costat i altre de la nau més propera al presbiteri. La primera (c. 1330-36), la de la banda nord, dedicada a sant Miquel, és molt profunda, de manera que es cobreix amb dos trams de voltes de creueria que es tanquen amb sengles claus, l'una amb un relleu de la *Maiestas Dei* i l'altra amb un de l'Anyell Místic. La capella aixecada al costat sud, possiblement una mica posterior (1340?), és molt més petita i també es cobrí amb volta de creueria amb una clau amb l'escut dels Montcada. L'annexió d'ambdues capelles funeràries va suposar que es formés un fals transsepte a la primitiva església, i l'antiga coberta de fusta sobre arcs diafragma del tram de la nau fou substituïda per una crugia closa en el centre per una clau que conté l'escena de la Coronació

16. Ja s'havia previst construir aquest baldaquí l'any 1292, però sembla que, a causa d'un desviament cap a altres finalitats dels 10.000 sous del llegat que s'havia rebut, no es realitzà fins que el 1320 l'ardiaca Soler decidí costejar-lo (DALMASES 2008: 111-117).

(ESPAÑOL, ESCOLÀ 1987: 147-182; CONEJO 2002: 233-235) (fig. 5). Encara que l'església estava dedicada a la Mare de Déu dels Àngels, és possible que fos el caràcter de panteó adquirit en aquests anys el que decidí el tema de la nova clau, justament situada a l'espai entremig de les capelles que albergaven els sepulcres de diversos membres de la família Montcada.

És de destacar que els dos temes de les claus de volta de la capella del costat nord de l'església d'Avinganya són els mateixos que contenen les dues claus que hi ha a la capella de Jesús que el bisbe Sescomes feu construir a la Seu Vella, més o menys en els mateixos anys. Una altra coincidència és la dedicació a sant Miquel que rebé aquest nou espai del costat de l'evangeli, això és, el mateix arcàngel que presideix la clau de volta de l'arc toral de la capella de les Verges de Tarragona. Arnau Sescomes tenia, doncs, uns models propers i recurrents. Així, si a la primera clau va optar per dos sants relacionats amb la institució tarragonina, a la segona va preferir una iconografia més pròpia de l'àmbit funerari tradicional, com és sant Miquel lluitant contra les forces demoníiques. A la tercera clau tarra-gonina es va desviar de forma evident del model del monument de Joan d'Aragó, perquè escollí el tema de la Coronació que s'estava imposant en tantes obres figuratives, encara que amb escassa presència en l'àmbit funerari.¹⁷

Entre els nombrosos textos literaris que es refereixen al final gloriós de la Verge Maria, em sembla important destacar la descripció que en fa Matfre Ermengaud en l'obra *Breviari d'Amor*, escrita el 1288 a Besiers.

E li feu especial honor car ell la mes en lo loch sobiran. Car a ella fo donat loch sobre tots los angels e sobre tots los archangels. Axi que la Verge Maria es sobre les gerarchies dels angels e sobrel cherubin e sobrel seraphin quant Nostre Senyor Deus la posa prop de si e ell mateix la corona de corona de gloria eternal.¹⁸

A la «Ballada dels goytz de nostre Dona en vulgar cathalan, a ball redon», del *Llibre vermell de Montserrat*, del primer terç del segle XIV, la darrera estrofa també es refereix a la Coronació de Maria: «Vostre Fill ab gran coratge / Vos muntà al cel pregon, / On sóts tots temps coronada / Regina perpetual» (ARAMON 1964: 44).

L'escena de la Coronació presenta la Verge situada en el lloc més alt del cel, asseguda com una reina i compartint el tron amb Jesucrist. És, doncs, una

17. Dintre de la primera meitat del segle XIV, a part de les esmentades anteriorment, en el camp de la pintura apareix en el mural de l'església de Santa Maria del Bruc (SUREDA 1981), a la desapareguda taula de la Coronació de Bellpuig (ALCOY 2005d: 164-165) i en el vitrall de la capçalera de la catedral de Girona (AINAUD 1987: 107-113). En obres d'escultura es troba a les ja esmentades claus dels presbiteris de la catedral de Girona i del monestir de Pedralbes i, també, en el retaule de Cornellà de Conflent, datat el 1345 (BRACONS 2007: 228-232).

18. Segons C. Alvar (1989: 205-207), les versions catalanes depenen d'una traducció feta l'any 1385, però sembla que a Lleida, a principis del segle XIV, ja n'hi havia un exemplar en occità. El fragment aportat s'ha extret de l'exemplar en català conservat a la British Library (Yates Thompson 31, f.142v) de l'últim quart del segle XIV; en el mateix foli s'il·lustren els episodis de la Dormició i de la Coronació de la Verge. (<https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=8117&CollID=58&NStart=31> [2021/10/23]).

imatge del Paradís que la humanitat, en aquest cas Arnau Sescomes, anhela poder contemplar. Potser és una iconografia menys compromesa, d'acord amb el problema sobre la visió beatífica que s'havia plantejat durant el pontificat de Joan XXII (1316-34), que la del monument de Joan d'Aragó, on l'ànima del difunt, agenollat just sota els peus de la divinitat, alça el rostre per rebre la benedicció.¹⁹ L'arquebisbe Sescomes, segons les indicacions del seu testament i el que s'ha conservat a la capella de les Verges, no va seguir el model del seu predecessor, però no sabem si va ser ell mateix, o els marmessors, els familiars o membres del Capítol els qui van decantar-se per aquesta iconografia del tron celestial presidit per Crist i Maria. D'altra banda, es va representar la seva efígie amb tots els atributs propis de la dignitat arxiepiscopal a la lauda situada just al davall de la imatge del Paradís on esperava accedir. En tot cas, no es fa cap al·lusió al moment de l'elevació de l'ànima.

Pel que fa a la composició i la iconografia del relleu de la clau de la Coronació, en destaquen dues qüestions. La primera és la referent al relleu que es representà en el segment definit per la secció inferior del cercle i la peanya del tron on seuen els dos personatges. En aquest espai tan limitat, s'hi arrauleixen dos éssers serpentiformes amb rostres humans que es diferencien del que rep la llançada de sant Miquel, a la clau de volta d'entremig, perquè aquest darrer té cap d'animal. En canvi, a la clau de sant Pau i santa Tecla hi ha uns éssers zoomorfs molt semblants als de la Coronació.²⁰ Es planteja, doncs, el dubte sobre el caràcter significatiu o de marginalia merament ornamental dels monstres de les dues claus grans. No conec cap altra imatge de la Coronació on apareguin éssers similars, però val la pena tenir en compte les relacions estilístiques i compositives que P. Beseran (1994: 219) estableix entre les claus de Tarragona i la de la cripta de Santa Eulàlia de la catedral de Barcelona. En aquesta última també hi ha un monstre recargolat amb una tija a la boca a sota de la peanya on reposen els peus la Verge i la patrona barcelonina.

En segon lloc, la Coronació tarragonina presenta una solució no gaire freqüent en el camp de l'escultura. A més dels recurrents àngels ceroferaris que flanquegen els dos protagonistes, per damunt de les testes de Crist i Maria sorgeixen els bustos en escorç d'uns altres tres alats que sostenen un cortinatge o drap d'honor. La utilització d'aquest element de fons sovintreja més en pintura, ja sigui mural, sobre taula o en manuscrits il·lustrats. En l'àmbit català, destaca la taula central amb santa Anna i la Mare de Déu nena del retaule de la capella del palau reial de Mallorca (l'Almudaina) (Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa, núm. inv.1643) (ALCOY 2005a:186) que va contractar Ferrer Bassa abans de 1345, més o menys uns cinc anys posterior al mural de la Verge amb el Nen a la falda que Simone Martini havia pintat al timpà de la porta de Notre-Dame-des-

19. Una iconografia similar a la del patriarca d'Alexandria es repeteix en el doble monument funerari d'Elisenda de Montcada a l'església i al claustre del monestir de Pedralbes, de mitjan segle XIV. El tema de la visió beatífica ha estat tractat especialment per DYKMANS 1975 i TROTTMANN 1995. Més recentment, ha interessat a alguns historiadors de l'art: ALCOY 2017; BOTO, SERRANO 2021.

20. Vegeu la comparació que en fa BESERAN 1994: 219.

Doms d'Avinyó (PIERINI 2000: 197-201). El drap d'honor a l'escena de la Coronació apareix en l'anomenat *Llegendari hongarès* (Biblioteca Vaticana lat. 8541, f. 6) de c. 1333, i en un Llibre d'hores per a ús de la diòcesi de Sarum (Londres British Library, Ms Egerton 2781, f. 20v) que se suposa il·lustrat dintre dels anys quaranta del tres-cents (SANDLER 1986: 127-129, núm.115). Ph. Verdier (1980: 140, n. 105) esmenta la clau de volta tarragonina, juntament amb aquests dos manuscrits, com uns dels exemples més primerencs. Però, altra vegada, convé recórrer al monestir de Pedralbes, on la clau de volta del presbiteri de l'església presenta una iconografia molt similar: tres caparrons d'angelets aguantant el cortinatge (BAQUÉ 1997). A la pintura catalana sembla que la primera Coronació amb la cortina d'honor és la de l'anomenat Tríptic de Baltimore, potser també de cap els anys quaranta (ALCOY 2005b: 194-198).

Algunes de les obres esmentades, la taula de Santa Anna i la Mare de Déu de l'Almudaina, el Tríptic de Baltimore i el Llibre d'hores anglès, són fetes per ser contemplades pel comitent mentre prega a la Mare de Déu. De manera similar, a la capella de Jesús de la Seu Vella, segons descripcions antigues i les escasses restes visibles avui en dia, en el mur davant de l'entrada s'havia representat l'«arqueiepisopus Tarracone», és a dir, Arnau Sescomes, agenollat als peus de la Mare de Déu.²¹ A la clau de volta de la capella de les Verges sembla que els àngels desvelen la imatge de la parella reial a fi de fer-la “visible” al bisbe difunt. De fet, és el que devia esperar l'ardiaca de Girona quan es va fer representar a la porta d'entrada a la glòria. En el cas de l'arquebisbe Sescomes, hi accedia “recomanat” pels sants de la seu i per les Verges a qui tant havia honorat en vida.

A falta de les obres d'escultura i pintura perdudes i de la identificació dels relleus d'algunes de les mènsules, és possible que el programa de la capella de les Verges culminés en aquesta clau de volta que l'escultor va saber resoldre amb tant bon ofici. Probablement, uns anys més tard, a la sala capitular de la catedral de València (avui coneguda com la capella del Sant Calze), el bisbe Vidal de Blanes (1356-69) va optar per un programa d'una certa similitud, tant des del punt de vista arquitectònic com escultòric. La capella, un espai cobert amb volta estrellada, també havia de servir com a lloc d'enterrament de bisbes i canonges. Les mènsules que suporten els nervis i les claus de volta menors representen els apòstols, sants i àngels músics. Des de la clau central, la Coronació presideix el conjunt (MIQUEL 2009).

Ara com ara, en l'àmbit català no es coneixen altres casos de la representació de la Coronació de la Mare de Déu amb aquest sentit funerari. Però, uns decennis més tard, aquest tema, sovint unit amb el del col·legi apostòlic, serà present en unes quantes sepultures de papes i cardenals durant el temps del cisma d'Avinyó. Algunes són uns anys anteriors a l'inici del cisma, com la del papa Urbà V († 1370), sepultat a Sant Victor de Marsella, i la del cardenal Philippe Cabasole († 1372), a l'església de la cartoixa de Bonpas, prop d'Avinyó. Altres ja són de

21. ESPAÑOL 1991b: 86. D'aquestes iconografies, se n'ha ocupat ALCOY 2017: 145-176, on fa referència a la pintura de la capella lleidatana.

principis de la centúria següent: les dels cardenals Guillaume II d'Aigrefeuille († 1401) i Jean de la Grange († 1402), a Saint-Marcial d'Avinyó i la del cardenal Nicolas de Brancas († 1412) a l'església dels dominics (BARON 1979; GARDNER 1992: 113-161). En aquests casos, tenint en compte les circumstàncies per les quals passava l'Església, la presència dels apòstols ha permès fer-ne una interpretació en sentit eclesiològic, tot enllaçant amb l'antiga assimilació Església-Maria ja apuntada més amunt. A la capella de les Verges de Tarragona, però, no crec que es busqués aquest simbolisme, sinó que es va pretendre mostrar únicament la glòria celestial que anhelava l'arquebisbe Arnau Sescomes. Ara bé, l'ús del tema de la Coronació en contextos funeraris tal vegada va facilitar la formació d'aquests programes en les sepultures avinyoneses.

Bibliografia

- AINAUD DE LASARTE, Joan, et al. 1987. *Els vitralls de la catedral de Girona*, Barcelona, (Corpus Vitrearum Medii Aevi, Catalunya, 2), Barcelona: Institut d'Estudis Catalans
- ALCOY, Rosa, 2005a. "Arnau Bassa, hereu i intèrpret", *L'art gòtic a Catalunya. Pintura*, 1, Barcelona: Enciclopèdia Catalana: 170-187
- 2005b. "El Mestre de Baltimore", *L'art gòtic a Catalunya. Pintura*, 1, Barcelona: Enciclopèdia Catalana: 188-205
- 2005c. "El taller de Lluçà i el seu cercle", *L'art gòtic a Catalunya. Pintura*, 1, Barcelona: Enciclopèdia Catalana: 38-43
- 2005d. "Ferrer Bassa, un creador d'estil", *L'art gòtic a Catalunya. Pintura*, 1, Barcelona: Enciclopèdia Catalana: 146-170
- 2017. *Anticipaciones del Paraíso: el donante y la migración del sentido en el arte del occidente medieval*, Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil Ediciones
- ALCOY, Rosa; BESERAN, Pere, 2005. "Els tallers del primer tres-cents a l'arxidiòcesi de Tarragona", *L'art gòtic a Catalunya. Pintura*, 1, Barcelona: Enciclopèdia Catalana: 125-131
- ALVAR, Carlos, 1989. "Aportación al conocimiento de las traduccions medievales del francès en España", *Imágenes de Francia en la letras hispánicas*, Barcelona: PPU: 201-207
- ARAMON I SERRA, Ramon, 1964. "Els cants en vulgar del Llibre Vermell de Montserrat", *Analecta Montserratensia*, 10: 9-54
- BAQUÉ, Natàlia, 1997. "Les claus de volta de l'església de Santa Maria de Pedralbes", *Elisenda de Montcada. Una reina lleidatana i la fundació del reial monestir de Pedralbes*, Lleida: Publicacions dels Amics de la Seu Vella de Lleida: 59-105
- BARON, Françoise, 1979. "Collège apostoliques et Couronnement de la Vierge dans la sculpture avignonnaise des XIV^e et XV^e siècles", *La Revue du Louvre*, 29: 169-186
- BAZZOCCHI, Flavia, 2012. *Las vidrieres góticas mediterráneas: composición química, técnica y estilo. El caso concreto de Barcelona y Siena en el siglo XIV*, tesi doctoral, Universitat de Barcelona
- BESERAN, Pere, 1994. "Un taller escultòric a la Barcelona del segon quart del segle XIV i una proposta per a Pere de Guines", *Lambard*, 6: 215-242

- BLANCH, Josep, 1985 [1665]. *Arxiepiscopologi de la Santa Església Metropolitana i Primada de Tarragona*, II, J. Icart (transcripció i pròleg), Tarragona: Institut d'Estudis Tarraconenses Ramon Berenguer IV
- BOTO, Gerardo; SERRANO, Marta, 2018. "Acción constructiva y memoria monumental de los arzobispos de Tarragona en los escenarios de la catedral (siglo XIV)", *Obispos y catedrales. Arte en la Castilla bajomedieval. Bishops and Cathedrals. Art in Late Medieval Castile*, Berna: Peter Lang: 563-605
- 2021. "Los yacentes episcopales como mecanismos de pronóstico escatológico. Contextos teológicos de los sepulcros de Juan de Aragón y Arnau Sescomes", *Anuario de Estudios Medievales*, 51/1: 175-207
- BRACONS, Josep, 2007. "Jaume Cascalls", *L'art gòtic a Catalunya. Escultura*, 1, Barcelona: Enciclopèdia Catalana: 223-243
- CAPDEVILA, Sanç, 1935. *La Seu de Tarragona. Notes històriques sobre la construcció, els tresors, els artistes, els capitulars* (Analecta Sacra Tarraconensia, annex al vol. 10), Barcelona: Biblioteca Balmes
- CARBONELL, Marià, 2012. "Consuetud i canvi en l'arquitectura del Principat de Catalunya a l'entorn de 1400", *Catalunya 1400. El Gòtic Internacional*, Barcelona: MNAC: 95-107
- CONEJO, Antoni, 2002. "El convent trinitari de Vinganya", *L'art gòtic a Catalunya. Arquitectura*, 1, Barcelona; Enciclopèdia Catalana: 233-235
- 2016. "Exordis de les formes flamejants en el gòtic català: un problema irritant", *Catalunya i l'Europa septentrional a l'entorn de 1400. Circulació de mestres, obres i models artístics*, Roma: Viella: 197-263
- DALMASES, Núria de, 2008. "El baldaquí i el retaule major de la catedral de Girona", *L'art gòtic a Catalunya. Arts de l'objecte*, Barcelona: Enciclopèdia catalana: 111-117
- DESCHAMPS, Paul; THIBOUT, Marc, 1963. *La peinture mural en France au debut de l'époque gothique, de Philippe-Auguste à la fin du regne de Charles V (1180-1380)*, Paris: CNRS
- DURAN I SANPERE, Agustí, 1932. *Els retaules de pedra*, 1. *Els retaules del segle XIV* (Monumenta Cataloniae, 1), Barcelona: Alpha
- DURAN I SANPERE, Agustí; AINAUD DE LASARTE, Joan, 1956. *Escultura gòtica* (Ars Hispaniae, VIII), Madrid: Plus Ultra
- DYKMANS, Mark, 1975. *Pour et contre Jean XXII en 1333. Deux traités avignonnais sur la vision béatifique* (Studi e Testi 274), Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana
- ESPAÑOL, Francesca, 1988. "El Mestre del frontal de Santa Tecla i l'escultura romànica tardana a la Catalunya Nova", *Quaderns d'estudis medievals*, 23-24: 81-103
- 1991a. "La catedral de Lleida: arquitectura y escultura trecentista", *Congrés de la Seu Vella de Lleida*, Lleida: Pagès: 181-213
- 1991b. "La Seu Vella: els seus promotors", *La Seu Vella de Lleida. La catedral, els promotors, els artistes. S. XIII-S. XV*, Barcelona: Generalitat de Catalunya: 77-92
- 1992. "Núm. 205. Anònim. Figura (masculina). Cap femení (Mare de Déu?) adaptat", *Pallium. Exposició d'Art i Documentació*, Tarragona: Diputació de Tarragona: 243
- 2014. "El tresor de Sant Joan de Valls entre els segles medievals i l'època moderna", *Quaderns de Vilaniu*, 66: 47-66
- 2019. "El sepulcre de Joan d'Aragó a la catedral de Tarragona. Un aixopluc de marbre en el context de la *Beata Stirps*", *Lambard*, 27: 153-186
- ESPAÑOL, Francesca; ESCOLÀ, Marc, 1987. "Avinganya i els Montcada: la transformació d'una casa trinitària en panteó familiar", *D'Art*, 13: 147-182

- FRANCO MATA, Ángela, 2004. "El claustro de la catedral de León. Su significación en el contexto litúrgico y devocional", *La catedral de León en la Edad Media*, León: Universidad de León: 263-295
- FUMANAL, Miquel Àngel, 2019. *La pedra de Girona. L'esclat de l'escultura arquitectònica i cultural, 1300-1350*, tesi doctoral, Universitat de Barcelona
- GARDNER, Julian, 1992. *The Tomb and the Tiara. Curial tomb Sculpture in Rome and Avignon in the Later Middle Ages*, Oxford: Clarendon Press
- GÓMEZ BÁRCENA, M. Jesús, 1988. *Escultura gòtica funeraria en Burgos*, Burgos: Diputación Provincial de Burgos
- LIAÑO, Emma, 1992a. "Núm. 68. Anònim. Santa sense identificar del mateix grup que la núm. Inventari 447 ", *Pallium. Exposició d'Art i Documentació*, Tarragona: Diputació de Tarragona: 120
- 1992b. "Núm. 69. Anònim. Santa sense identificar del mateix grup que la núm. Inventari 446 ", *Pallium. Exposició d'Art i Documentació*, Tarragona: Diputació de Tarragona: 121
- 2002. "La catedral de Tarragona", *L'art gòtic a Catalunya. Arquitectura*, 1, Barcelona: Enciclopèdia Catalana: 63-74, 346-355
- 2007. "La catedral de Tarragona", *L'art gòtic a Catalunya. Escultura*, 1, Barcelona, Enciclopèdia Catalana: 100-107
- MANOTE, Maria Rosa; TERÉS, Maria Rosa, 2007. "El Mestre de Pedralbes i l'activitat barcelonina els anys centrals del segle XIV", *L'art gòtic a Catalunya. Escultura*, 1, Barcelona: Enciclopèdia Catalana: 172-182
- MARÍ, Marià, 1989 [1783]. *Exposició cronologicohistòrica dels noms i dels fets dels arquebisbes de Tarragona*, II, Josep Maria ESCOLÀ Tuset (a cura de), Tarragona: Diputació Provincial
- MATA, Sofia, 2012. "Los avatares de la catedral de Tarragona entre 1808 y 1813", *Locvs Amoenvs*, 11: 193-213
- MIQUEL, Matilde, 2009. "Aviñón, foco artístico para la Valencia del siglo XIV. El papel del obispo Vidal de Blanes", *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media*, León: Universidad de León: 321-331
- PIERINI, Marco, 2000. *Simone Martini*, Milano: Silvana Editoriale
- PONS D'ICART, Lluís, 1954 [1572]. *Catalogo dels Archebisbes que son estats en la Metropolitana Església y antiquíssima ciutat de Tarragona*, José SÁNCHEZ REAL (a cura de), Tarragona: Real Sociedad Arqueológica Tarraconense
- RIUS SERRA, Josep, 1930. "L'inventari dels béns d'Arnau Cescomes, arquebisbe de Tarragona", *Estudis Universitaris Catalans*, 15: 231-249
- SANDLER, Lucy Freeman, 1986. *Gothic manuscripts, 1285-1385 (A Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles, 5)*, Oxford, London: Oxford University Press, H. Miller
- SERRA VILARÓ, Joan, 1934. *La capella de les santes Verges de la seu de Tarragona i l'escultor Joan Salvador i Voltes*, Tarragona: Tallers Tipogràfics Suc. de Torres i Virgili
- 1960. *El frontispicio de la catedral de Taragona*, Tarragona: Instituto de Estudios Tarraconenses Ramon Berenguer IV
- SERRANO, Marta; BOTO, Gerardo, 2018. "Memoria per corporis sensum combibit anima. Un relato histórico en la catedral de Tarragona: presencia y secuencia de ámbitos funerarios arzobispales", *Codex Aquilarensis*, 34: 115-142
- SUREDA, Joan, 1981. "Les pintures murals romàniques tardanes de Santa Maria del Bruc", *Quaderns d'estudis medievals*, 1/3: 160-172

- THÉREL, Marie-Louise, 1984. *A l'origine du decor du portail occidental de Notre-Dame de Senlis: la triomphe de la Vierge-Église. Sources historiques, littéraires et iconographiques*, Paris: CNRS
- TROTTMANN, Christian, 1995. *La vision béatifique des disputes scolastiques à sa définition par Benoît XII*, Roma: École Française de Rome
- VALLÈS, Joseph de, 1663. *Primer Instituto de la Sagrada Religion de la Cartuxa. Fundaciones de los conventos de toda España, Martires de Inglaterra, y Generales de toda la Orden*, Madrid: Pablo de Val
- VERDIER, Philippe, 1980. *Le Couronnement de la Vierge. Les origines et les premiers développements d'un thème iconographique*, Montréal, Paris: Institut d'études médiévales Albert-le-Grand, Librairie J. Vrin
- VICENS, Teresa, 1999. "Les taules procedents de Lluçà: algunes qüestions d'iconografia, *Lambard*, 11: 111-127
- 2003. "Els goigs marians: un programa iconogràfic del gòtic català", *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 7: 25-50
- Vides de sants rosselloneses* 1977. *Vides de sants rosselloneses*, 3, Charlotte S. MANEIKIS KENIAZZEH, Edward J. NEUGAARD (a cura de), Barcelona: Salvador Vives Casajuana, R. Dalmau
- VILLANUEVA, Jaume, 1851. *Viage literario a las iglesias de España*, XX, Madrid: Real Academia de la Historia



Fig. 1. Catedral de Tarragona, volta de la capella de les Verges. Foto: A. Conejo.



Fig. 2. Catedral de Tarragona, capella de les Verges, clau de volta de la Coronació. Foto: A. Conejo.



Fig. 3. Catedral de Girona, part central de l'intradós de la volta del baldaquí. Foto: Fons Capítol Catedral de Girona (Eddy Kelele).



Fig. 4. Catedral de Girona, mur de la galeria sud del claustre, monument funerari de Berenguer de Pau. Foto: Pere Beseran.



Fig. 5. Església del monestir d'Avinganya, clau de volta de la Coronació de la nau central. Foto: Monestir Trinitari d'Avinganya, Secció d'Arqueologia de la Diputació de Lleida.

PERE BESERAN I RAMON

De bruixa a sibil·la.

Una gàrgola d'Antoni Canet a la catedral Girona

1. *Propòsits i endreça*

Dedicar un estudi sobre una bruixa lletja i terrorífica a una persona tan dolça, amable i elegant com la doctora Rosa Terés, a qui homenatgem amb aquest volum, podria semblar un gest poc delicat i francament poca-solta. Però si adverteixo d'entrada que els meus propòsits són, d'una banda, la transformació d'una bruixa en una sibil·la, elevant-la així de categoria, i de l'altra, la seva reivindicació com a obra d'un dels escultors més rellevants del gòtic català, estretament vinculat a la recerca de la nostra homenatjada, crec que podré ser absolut sense massa problema de la gosadia d'apropar imprudentment les bruixes i les roses. D'altra banda, potser no estarà de més reclamar per al meu treball un cert enquadrament en els estudis de gènere, tan en voga, no tant per la reivindicació que el feminisme fa de les bruixes sinó, simplement, pel fet d'ocupar-me d'una figura femenina i la seva interpretació i valoració des de perspectives en negatiu o, com proposaré, en positiu. I a més, la sibil·la que vull descobrir ens convocarà amb el seu cant al dia del Judici, un judici final que en pot evocar d'altres de terrenals i que justificarà que emmarqui aquest estudi dins la recerca d'un projecte encarat a propòsits judicials de tota mena.¹

2. *Antoni Canet i la represa de les obres de la catedral*

No va ser pas un judici, però quan un àrbitre enèrgic es va fer càrrec del plet o controvèrsia, que de forma somorta s'arrossegava feia dècades, el cas es va poder resoldre definitivament: després de recollir testimonis, peritatges i declaracions, a la fi es va emetre quelcom semblant a una sentència o veredicta. Efectivament, el dilluns 15 de març de 1417 el bisbe de Girona Arnau de Mur, amb els canonges i capitulars solemnement congregats en capítol, van decidir – «deliberarunt», diu

1. Efectivament, aquest treball s'inscriu en el projecte de recerca HAR2017-85910-P de la Universitat de Barcelona (MCIU/AEI/FEDER,UE).

el text llatí – que l'obra de la catedral es prosseguiria amb una sola nau i no pas amb tres, com s'havia acordat el 1386, després d'una consulta tècnica similar.²

Només tres dies després, el 18 de març, atès que bisbe i Capítol, «ab molt sa e madur consell hagen deliberat que la dita obra sia d'aquí anant a una nau continuada [...], elegexen en mestre major e patró de la dita obra» Antoni Canet, un dels mestres convocats a la consulta que havia tingut lloc el gener de 1416, i un dels que de manera més nítida havia defensat el projecte de nau única (FREIXAS 1972: 55). Havia passat més d'un any des que Canet i els altres mestres convocats a opinar havien formulat els seus parers en les sessions dels dies 23 i 24 de gener, un dijous i un divendres. Vuit mesos després, el dilluns 28 de setembre, bisbe i Capítol escolten la lectura de les declaracions dels mestres i es tanquen a deliberar, però no sabem què es diuen ni consta cap conclusió d'aquest debat, que encara trigarà mesos a resoldre's. Caldria encara dos dilluns consecutius del març següent per culminar el procés. De primer, el dia 8 es pren declaració sobre la millor manera de prosseguir l'obra a Guillem Bofill, el mestre que aleshores la dirigia. No sabem perquè l'anotació del seu parer havia estat feta per separat a la dels altres mestres i diferida tant de temps, i tampoc no podem estar segurs que el seu ferm suport al projecte de nau única hagués estat decisiu perquè fos adoptat i promulgat solemnement just una setmana després.³

En tot cas, pel darrera de les manifestacions solemnes i els contractes oficials, és fàcil d'endevinar el curs de la vida real amb els seus interessos, conxorxes, suspicàcies i despeses. Alguns pagaments anotats a la documentació comptable més reservada ens permeten comprovar que certes decisions ja estaven preses abans de ser oficialitzades de manera pública i institucionalitzada. El 6 de març, nou dies abans de la proclamació solemne i dotze abans de signar contracte amb el mestre, ja s'estan adquirint materials diversos «a obs d'en Canet per treçar la obre» i «a obs de mo[t]lles», i el 17, vigília del contracte, es paga a «Antoni Canet, mestre de Barcelone, qui ere vengut ací per treçar la obre de I nau e per fer los mo[t]lles» i es paguen els pergamins que havia emprat «per treçar la obre» (DOMENGE, SUREDA, 2017: 140-141). És clar, doncs, que la decisió sobre com es continuaria la construcció i qui la dirigiria ja estava presa des de començaments de mes o, potser, des de força abans.

Podríem pensar que el pagament del 25 de setembre pel «port de les ferramentes» de Canet corresponia a la part professional del seu trasllat a Girona, que el contracte del març li exigia en estipular que «sia tengut transportar son domicili e habitació, e d'aquí anant fassa continua residència per la dita raho ab acabament en la dita ciutat de Gerona» (FREIXAS 1972: 55). Però en realitat, més o menys ben instal·lat a Girona, aleshores Canet ja portava dies treballant-hi, si més no tretze

2. Sobre la tan famosa consulta del 1416-17 per a la continuació de l'obra de la catedral de Girona, llegeixo la còmoda traducció del pergami amb les actes de l'episodi elaborada per Gabriel Roura (2002), així com l'exacta transcripció del text original enclosa en el recent i acurat estudi de Joan Domenge i Marc Sureda (2017).

3. Vegeu el text exacte d'aquests episodis en les transcripcions citades a la nota 2.

dies d'agost i vint-i-un de setembre, segons s'anota al pagament que per aquests jornals se li fa el 2 d'octubre (DOMENGE, SUREDA, 2017: 141, doc. 5.13).

L'obra s'havia posat, doncs, en marxa a partir, si més no, del març de 1417. De primer havia calgut desenvolupar el projecte i dissenyar l'estructura – la documentació anota despeses en pergamins, posts de fusta, plomes, compassos... –, així com confeccionar els motlles que havien d'emprar els picapedrers. Només després s'emprendria un procés constructiu, no sempre documentat amb el detall que desitjaríem, però que sembla que avançava a bon ritme. Si ens refiem de la comptabilitat coneguda, Bofill devia ser qui supervisava l'obra dia a dia, mentre que Canet, en canvi, hi és anotat ben poc, malgrat que apareix com a principal responsable intel·lectual de l'empresa (VICTOR 2004: 45-47). Sembla que aquesta va progressar prou ràpidament, si més no durant els primers anys de la represa de les obres sota direcció de Canet i que, abans de la seva desaparició a l'entorn del 1427, s'havien completat els dos primers trams de la gran volta de la nau única. Així ho permet deduir una documentació sovint poc precisa sobre l'activitat exacta de cada instant, en la qual no consten anotacions sobre la realització dels complements escultòrics que s'anaven incorporant a la fàbrica a mesura que aquesta progressava i exigia mènsules, claus de volta o gàrgoles.

L'única excepció a aquesta mancança són les referències a les claus de volta de la nau única, dades que permeten deduir el seu tancament. Canet consta com a autor de la clau de volta del primer tram, amb la representació de la Verge i el Nen, executada el 1421 però no col·locada fins al 1424, malgrat que el 1422 ja s'anota el transport de la segona clau, potser la dedicada a sant Carlemany, una i altra policromades aleshores per Ramon Solà.⁴ I és en aquest punt que es fa necessari recordar que Canet ens és conegut també, i gairebé gosaria dir que més i millor, com a escultor. El seu prestigi historiogràfic en aquest camp recolza essencialment – i quasi exclusivament – en la seva obra fonamental, el sepulcre del bisbe Ramon d'Escales a la catedral de Barcelona, contractat i executat per ell entre 1409 i 1411. El seu periple professional conegut s'havia iniciat el 1394 al cor de la mateixa catedral, en la qual és atestat en altres intervencions secundàries, i abans d'emprendre la direcció de la seu gironina el veiem aparèixer amb diverses responsabilitats a les catedrals de Mallorca i de la Seu d'Urgell, a més d'assumir

4. Les notícies sobre les claus de volta foren donades a conèixer per Pere Freixas (1972: 57-60), que s'hi refereix també a FREIXAS 1983: 29, 122 i 182-183, i ampliades per VICTOR 2004: 45-47, amb alguns detalls discordants, sense que s'hagin publicat encara tots els documents relatius a aquestes obres. És clar que caldrà revisar-ne el contingut quan es vulgui reprendre monogràficament l'estudi de l'activitat escultòrica de Canet a Girona, tema que espero poder abordar aviat in extenso, però que no té cabuda ara en aquesta aportació d'abast limitat. Deixo ja apuntada, però, la necessitat de diferenciar la realització, trasllat i instal·lació de les grans claus de volta de pedra, peces foradades del tipus que alguns documents anomenen claus toves, dels relleus de fusta amb figures sagrades que tapen aquests forats, empreses totes elles sota la responsabilitat de Canet en la seva doble dimensió d'arquitecte i escultor, però que caldria mirar de distingir en les anotacions documentals. També serà pertinent recordar la recent identificació de la figura de la segona clau de volta amb sant Carlemany (MOLINA 2018: 76-78), ja que això permet relacionar-la amb la notícia sobre la seva policromia (FREIXAS 1972: 60).

algun encàrrec privat.⁵ Cap d'aquestes activitats, algunes d'elles d'orientació arquitectònica, no ens ha deixat escultures rellevants ben documentades, i el corpus de peces vinculades al seu nom, un seguit d'atribucions més o menys consensuades, pivota sempre a l'entorn de l'esmentada tomba barcelonina, afortunadament molt ben conservada, però no sempre capaç d'oferir acaraments suficients. Tot i així, caldrà fer-ne alguns de caire estilístic que, sumats a arguments d'altra índole, justifiquin la gosadia de fer una nova incorporació al corpus d'Antoni Canet, que és el propòsit central d'aquest treball.

3. *Una gàrgola d'Antoni Canet*

Les gàrgoles resulten sempre un terreny relliscós que ha anat quedant als marges, tant de la creació com de l'estudi: són obres fetes sovint per mestres de segona o tercera categoria, gairebé sempre anònims, que, d'altra banda, atrauen més als interessats a descobrir simbolismes imprecisos, quan no esotèrics, que als investigadors rigorosos. La dificultat de la seva observació, a causa del seus emplaçaments elevats o inaccessibles, sumada als desperfectes motivats per la inevitable ubicació en exteriors i a la seva funció vinculada a les inclemències atmosfèriques, també han contribuït a dificultar la realització de corpus sistemàtics i anàlisis crítiques. Poques són les que han cridat prou l'atenció com per valorar el seu estil en el context d'una autoria concreta. En el panorama del gòtic català, només puc recordar ara les de la façana del Palau de la Generalitat – que en realitat són falses gàrgoles, incapaces de desaiguar la pluja –, comunament atribuïdes a Pere Joan, responsable del conjunt,⁶ i el parell que vaig atribuir al seu pare, Jordi de Déu, a la veïna façana de la Casa de la Ciutat (BESERAN 2003: 242-244 i fig. 131-133).

Doncs bé, el primer que ara em proposo, l'objectiu més necessari i el menys polèmic, és el de cridar l'atenció sobre una gàrgola gironina, per tal d'assenyalar-la com una obra de primer ordre que, oculta rere un espès tel de relectura popular, no ha despertat gens d'interès entre els estudiosos d'art gironí o d'escultura medieval, malgrat la seva qualitat més que notable. Ja des del títol ha quedat clar que em refereixo a la gàrgola catedralícia popularment coneguda com la Bruixa de Girona (fig. 1 i 2). Deixo per ara de banda la qüestió del nom i la iconografia per prendre en consideració, com deia, els valors estètics de l'escultura, una figura monumental completament coberta per un drapejat de plecs elegants que mostren veladament l'articulació del cos. No és fàcil resoldre amb gràcia la positura d'una

5. Per a un detallat estat de la qüestió sobre la figura de Canet, vegeu TERÉS 2007, així com també TERÉS 1982 i 1992.

6. Tradicionalment es dona per bona la responsabilitat del jove Pere Joan en l'escultura de la façana al carrer del Bisbe, per bé que els estudis recents han introduït matisos que obliguen a pensar en la intervenció de diversos col·laboradors en la factura del conjunt; vegeu MANOTE 1999 i CORNUDELLA, MACÍAS 2015.

anatomia humana forçada a fer de gàrgola, a traduir a horitzontal la normal verticalitat d'un cos dreçat i, alhora, obligar-lo a alçar el cap sense forçar-lo massa i a obrir desmesuradament la boca per acomplir la funció de desaiugar, inherent a la les gàrgoles genuïnes. L'autor de la peça resol magistralment aquest repte, dotant la figura de naturalitat i fluïdesa en la manera com, de forma quasi imperceptible gràcies al drapejat, recolza un genoll en terra i flexiona l'altre, mentre entregira lleument el tors, sosté un filacteri asimètric amb les dues mans – un braç més estès que l'altre – i redreça un xic el rostre, el just perquè la seva mirada no vagi avall sinó que es dirigeixi enfora i es perdi en l'espai immens que s'obre davant seu (fig. 2). Efectivament, el seu emplaçament singular no només permet que sigui vista o entrevista des de molts indrets diferents, sinó que la seva hipotètica mirada abasta el vast paisatge obert davant seu des del capdamunt del promontori catedralici fins a les profunditats del torrent de Galligants i enllà vers el turó de Montjuïc i el Montnegre al fons.

Després tornarem sobre el que pot veure i el que sap la bruixa, però ara cal remarcar el lloc on es troba, perquè té una relació directa amb les seves cronologia i autoria. Es tracta de la gàrgola que capça el més oriental dels contraforts que, per la banda nord, refermen la gran nau única de la catedral. A diferència del simètric pel costat sud i, de fet, de la resta dels contraforts, aquest està desviat de l'ortogonalitat, en un biaix directament relacionat amb l'escala de cargol que se li adossa i el lliga a la immediata torre de Carlemany, conformant tots tres elements una mena de continuïtat estructural que s'ha d'interpretar en el context de les preocupacions que els responsables de la construcció devien tenir per l'estabilitat de l'empresa extraordinària que estaven començant a bastir. El contrafort en qüestió, si més no en tota la seva part alta, existeix en raó de l'alçada i les empentes de la volta única que, només després de la resolució del març del 1417, s'havia abordat definitivament. Per tant, la gàrgola del seu capdamunt en cap cas no pot ser anterior a aquesta data.

Si per la seva ubicació la gàrgola no pot ser d'abans del 1417, i si a partir d'aquella data el mestre de l'obra és el conegut escultor Antoni Canet, la conclusió sobre l'autoria d'una obra de primera qualitat com aquesta apareix com quelcom evident. Cap altre escultor rellevant no consta treballant en l'obra de la seu gironina en aquest moment, i l'estil de cap altre dels escultors actius aleshores a Catalunya és identificable en la seva factura.⁷ Em sembla, en canvi, que l'atribució a Canet es pot defensar no només amb arguments històrics o cronològics, sinó també amb d'altres de caire estilístic. Com dèiem abans, aquests han de pivotar indefectiblement a l'entorn del sepulcre del bisbe d'Escales, on

7. És cert que el gironí Pere Oller treballava a la ciutat des dels volts de 1405 fins al seu trasllat a Vic el 1420 (VALERO 2007), però la seva única obra a la catedral, el sepulcre de Berenguer d'Anglesola (1409-10), és un encàrrec privat, sense que consti cap participació seva en l'obreria de la seu, ni es detecti el seu estil ni en la gàrgola que ara ens ocupa, ni en cap altra escultura de l'edifici. L'activitat gironina de Pere de Santjoan, que dirigí l'obra catedralícia de 1399 a 1404, queda massa lluny cronològicament, i diria que també estilísticament, de les coordenades que defensem per a l'escultura (VALERO 2001).

cap figura s'adiu fàcilment a una simple comparació temàtica. Però, per bé que ningú no hi adopta una postura similar, a la cara frontal sí que compareixen vuit plorans que, com la gàrgola, són figures greus i monumentals, recobertes de drapejats que, a base de plecs i caients, els confereixen elegància i dramatisme. Entre els seus caps esfèrics, sempre encaputxats, amb alta cúpula cranial, se n'hi poden trobar de prou similars a la testa de la bruixa, emmarcada en teles que també subratllen el volum prominent de la part alta del cap. La forma ametllada dels ulls, amb parpelles superior i inferior remarcades, són prou coincidents, i diria el mateix del nas, almenys fins a on és possible observar el de la figura allunyada (fig. 3-5).⁸

Pot semblar més complicat trobar referents per a la gran boca de la gàrgola, desmesuradament oberta en una ganyota exagerada que enquadra el gran forat on desemboca la canal d'aigua que ressegueix tot el dors del bloc de pedra; tot i així, les ganyotes de dolor i plany que de maneres diverses apareixen als rostres dels plorans compungits de Barcelona aporten punts de referència força convincents, amb boques entreobertes, emmarcades a banda i banda per profunds plecs que baixen de les aletes del nas (fig. 3-5). Aquests plecs flexibles i expressius, que l'escultor sap amorosir per aparentar de forma ben versemblant carn tova, quan no pansida, són visibles no només al rostre de la bruixa, sinó en la dels quatre plorans sense barba, i també en el jacent del bisbe difunt. En aquest darrer, fins i tot el mentó prominent – com el dels plorans – i el coll sota seu, amb pell flàccida de persona gran, s'assemblen a trets que endevinem en la figura gironina, de gran format com el jacent (fig. 6-7). Hi podríem detectar també el plec arrodonit que fa la roba que cau de l'espatlla i acaba abans del sec del colze, força similar en la gàrgola, i els grans dobles concèntrics del seu mantell, que cauen en un lateral des del genoll aixecat (fig. 2), no desdiuen dels de la capa pluvial del bisbe, dels més menuts d'un dels plorans barbuts o dels que davallen de la falda de la figura de Déu dins l'arcòsoli de la tomba. També els petits plecs arrodonits que fa la roba en recolzar sobre la base es poden retrobar tant a Barcelona com a Girona. Pel que fa a altres aspectes dels plegats, del filacteri, de les mans o dels peus de la gàrgola, encara que no ens entretinguem en comparacions precises, no sempre possibles, cal remarcar que es mantenen dins del realisme elegant, amb domini del detall dins d'una severa monumentalitat, que em sembla característic de l'alta qualitat i la forta personalitat creativa d'Antoni Canet. Trobo interessant i ben atractiu poder ampliar amb arguments prou sòlids el breu corpus de la seva producció escultòrica afegint-hi una peça d'envergadura com la que ens ocupa, que ha de ser feta a l'entorn del 1420, després de la represa d'obres del 1417, però presumiblement abans del tancament de la primera volta, que recolza en el contrafort que ostenta la gàrgola al capdamunt.

8. Per a la l'observació i estudi de la gàrgola, han estat precioses les magnífiques fotografies que m'han proporcionat tant Gustavo A.T. Mendoza i Joan Piña de la catedral de Girona, com també Narcís Reverendo, als quals em cal fer constar aquí la meua gratitud.

4. *De Bruixa a Sibil·la*

Es podrà, potser, discrepar de l'atribució de la gàrgola a Canet – encara que no se m'acut cap autoria alternativa, essent ja mort Sanglada des del 1408 –, però em semblen evidents l'atractiu i la qualitat de la peça, digna de ser més tinguda en compte. L'altre aspecte que també em sembla fora de dubte és que, en cap cas, no pot tractar-se de la representació d'una bruixa. No és pas qüestió de renyar ni d'avergonyar ningú pels seus errors: les obres tenen dret a mutar de personalitat, a enriquir-se amb valors nous i dotar-se de noves capes de sentit, i els seus espectadors tenen dret – i fins a una certa obligació – a actualitzar de diverses maneres el patrimoni rebut, a rellegir-lo privadament o col·lectivament i a dotar-lo de nous significats – resignificar, se'n diu ara – per reincorporar-lo a la cultura contemporània. Una de les feines dels historiadors, en canvi, és la de mirar de reconstruir els sentits originals de les obres, els que van voler els seus creadors, materials o intel·lectuals, i defensar on correspongui els drets d'aquests remots propietaris.

Per als gironins d'avui la gàrgola representa una bruixa, la lectura més plausible en el nostre imaginari per a la figura d'una dona gran que vol fer por amb les seves ganyotes. Aquesta interpretació d'una imatge singular ha acabat generant una narració que l'explica i que, transmesa oralment, es converteix en llegenda dotada d'una “veritat” indiscutida i diferent de la “veritat” dels historiadors. No sé amb certesa quan ni qui va identificar la figura amb una bruixa i quan es va inventar la rondalla,⁹ però no és pas una recerca etnogràfica el que vull endegar ara, sinó una revisió iconogràfica a partir dels repertoris visuals en ús quan la peça va ser esculpida. I és ben clar que no té cap sentit pensar que a inicis del segle XV la imatge d'una bruixa – una figura que aleshores no tenia encara una imatge definida –¹⁰ pogués ser incorporada al repertori visual d'un temple. L'element que sosté amb les seves dues mans, un filacteri desplegat (fig. 1-2), l'identifica sense marge de dubte entre els personatges profètics, convencionalment caracteritzats amb aquest atribut, que contrasta amb el llibre en mans d'apòstols i altres sants.

No estarà de més preguntar-nos si el personatge representat no serà masculí, una convencional figura de profeta. En aquesta època no és impossible trobar profetes i apòstols sense barba i cofats amb drapejats més o menys complexos. Sense anar gaire lluny, ni en el temps ni en l'espai, al vitrall dels apòstols de la catedral gironina, contractat el 1437 per Antoni Tomàs, la figura que s'identifica amb sant Tomàs respon a aquest tipus, amb rostre afaitat d'home gran, amb plecs a les gal-

9. La referència escrita més antiga que n'he localitzat – amb l'ajuda d'amics i col·legues més o menys gironins – és a GIBERT 1946: 124, que ja recull la cantarella «pedres tires, pedres tiraràs, de pedra quedaràs» al·lusiva a la petrificació de la bruixa que tirava pedres contra la catedral, tradicions orals que potser es puguin fer remuntar fins al segle XIX, i que recullen publicacions de divulgació més recents, especialment VIVÓ 1989: 12-13.

10. Sobre els orígens i les característiques de les primeres representacions de bruixes, vegeu CASTELL 2016.

tes i sotabarba, i el cap cobert amb un drap alt i ample que deixa el coll visible.¹¹ Tot i així, i coincidint en això amb les mirades que hi volen veure una bruixa, em continua semblant preferible una interpretació com a figura femenina, sigui per l'aspecte facial, sigui per la manera d'organitzar els draps, sigui per l'embalum de la pitrera que aquests permeten endevinar. I si un home – preferiblement barbut – amb filacteri ha de ser un profeta, una dona amb filacteri només pot ser una profetessa o, vist com de rares són les seves representacions, millor una sibil·la, opció en principi equivalent però amb tot un seguit de significats afegits.

És ben conegut com el cristianisme, en l'afany de legitimar-se i fer seus elements variats de les tradicions culturals jueva i clàssica, va procurar demostrar que la vinguda de Crist no només acomplia els vaticinis del profetes jueus de l'antiga llei, sinó també certs auguris atribuïts a les sibil·les del món antic. De primer, només fou invocada la profecia de la sibil·la Eritrea, però més endavant també les d'altres sibil·les més o menys fabuloses es van anar incorporant, fins a complir la dotzena simbòlica. Hi ha abundant informació per resseguir la presència i el paper de les sibil·les als textos i a les imatges medievals, i no pretenem ara sintetitzar aquest recorregut llarg i complex, sinó només cridar l'atenció sobre una vessant més local i específica del tema. I això perquè, més enllà del significat genèric que l'exegesi cristiana atorgui a les sibil·les i de la justificació de la seva presència en contextos figuratius religiosos, no pot passar per alt que, si més no en l'àmbit de la Corona d'Aragó, les sibil·les poden reclamar un protagonisme particular a partir de la seva incorporació a la litúrgia o paralitúrgia. Allò que coneixem com a Cant de la Sibil·la és un dels rars vestigis que han sobreviscut, enormement revitalitzat en els darrers anys, del teatre paralitúrgic medieval que el Concili de Trento va erradicar gairebé del tot. El que tècnicament es coneix com a *Iudicii Signum*, o *Senyals del Judici*, són uns versos sobre els vaticinis de la fi dels temps que des del segle V els autors cristians posen en boca de la Sibil·la Eritrea i que, incorporats o no al drama litúrgic anomenat *Ordo Prophetarum*, es llegien, cantaven o representaven dins la litúrgia nadalenca. El text està documentat a Catalunya ja al segle X en versions llatines que, si més no al XIV, ja trobem en català i que van adquirir una gran empenta des del segle XV, quan es multipliquen les versions cantades i escenificades que s'incorporaven a les matines de Nadal.¹² La consuetud de la catedral de Girona de 1360 testimonia que ja aleshores s'hi feia

11. FREIXAS 1983: 292-293, doc. XC, va publicar el contracte per a la realització del vitrall, que s'estudia a AINAUD et al. 1987: 21, 39 i 199-213; vegeu en relació al que comentem la foto de la pàgina 224.

12. Sobre l'origen del Cant de la Sibil·la, els seus testimonis documentats a Catalunya i la seva relació amb altres tradicions, sobre quan es cantava i quan no, quan es tradueix al català i quines variants i difusió pel país tenen els seus textos, hi ha des d'antic variada i dispersa bibliografia i, encara que trobo a faltar una bona síntesi a mig camí de l'anàlisi massa erudita i la divulgació massa insubstancial, són avui imprescindibles els solvents reculls d'estudis escrits o editats per Maricarmen Gómez Muntané (GÓMEZ MUNTANÉ 1997; GÓMEZ MUNTANÉ, CARRERO 2015), amb completes referències a les publicacions anteriors. Remarco només, per la relació directa amb el cas gironí, ROURA 1989 i LUCERO 1995, i pel seu enfocament, continguts i actualitat, GÓMEZ MUNTANÉ 2017 i MARTÍ 2017.

la *Prophetarum Representatio* i que la Sibil·la hi deia o cantava el *Iudicii Signum*, sembla que aleshores en llatí, però ja en versió catalana des d'inicis del segle XV, moment en què la tradició adquireix una inusitada vitalitat en territoris de parla catalana (GÓMEZ MUNTANÉ 1997: 28-30; GÓMEZ MUNTANÉ 2017: 197).

Encara que a Girona no es coneix un manuscrit com el de la catedral de Barcelona, de cap el 1415, amb el text català que canta la sibil·la, sí que coneixem altres testimonis de moments mes avançats del mateix segle, que proven la fermesa de la tradició, encara ben viva al segle XVI, com ho demostra la inclusió del seu text dins l'edició d'un *Ordinarium Gerundense* imprès el 1550. És ben simptomàtic que trenta anys abans, el 1520, s'encarregués a Jaume Fontanet un vitrall per a la nau de catedral de Girona, encara conservat, amb la representació de quatre sibil·les, acompanyades dels quatre evangelistes i dels quatre doctors de l'Església, una equiparació no gaire freqüent que evidencia un especial interès per aquests personatges femenins (AINAUD et alt. 1987: 22-24, 40-41, 231-243). El mateix interès per les sibil·les ja s'havia manifestat uns anys abans (1513-15), quan el mateix vitraller cobrava per la realització d'un altre vitrall, ara per a la catedral de Barcelona. Encara que aquest cop no conservem ni el contracte ni el vitrall, executat per Fontanet seguint una traça del pintor Joan de Borgonya, els esments a l'obra fets en diversos pagaments al pintor, al vidrier i al ferrer que feia l'estructura, fan referència a la vidriera bé «de les Sibilles», bé «dels Tres Reys», bé dels «Trium Regium et Quatuor Sibillarum», amb l'aclariment que suposa l'esment en una ocasió a «la istòria dels Tres Reys» (AINAUD et alt. 1997: 62-65). És a dir, que al vitrall hi apareixien junts, cal suposar que en dos nivells sobreposats, les quatre sibil·les a la manera del vitrall gironí i l'escena de l'Epifania, amb els tres reis i, probablement, la Mare de Déu amb l'infant en el quart compartiment. L'associació de l'escena evangèlica a les sibil·les es justifica fonamentalment recordant que era durant les matines del dia de Nadal que es cantava a la catedral el que ara coneixem com a Cant de la Sibil·la. Sense excloure altres plans de lectura en què s'associen amb altres profecies sibil·lines l'Encarnació, la Mare de Déu o Crist, i fins i tot els reis mags, l'èmfasi nadalenc era evident en el desaparegut vitrall barceloní, i aquesta interpretació es pot fer extensiva en bona mesura al coetani vitrall gironí, malgrat que allí es prefereixi prescindir de l'episodi narratiu, que ja era enclòs en el cicle de vitralls trescentistes del presbiteri, on hi ha tant el Naixement com l'Epifania (AINAUD et alt. 1987: 91 i 99).

I aquest paral·lel protagonisme de les sibil·les en dues catedrals on està ben documentat el cant del *Iudicii Signum* en la litúrgia de Nadal, bé es pot emprar com un argument a favor a l'hora d'interpretar també com a sibil·la la gàrgola de Girona que un segle abans havia esculpit Antoni Canet, esdevinguda d'aquesta manera un precedent del tema amplificat als vitralls, un d'ells físicament ben a prop. Un antecedent que podria no ser un cas aïllat, ja que si la bruixa gironina pot resultar ser una sibil·la, també és versemblant que ho siguin altres figures equivalents que, en cronologies relativament properes d'inicis del segle XV, podem resseguir en altres arquitectures de la Catalunya gòtica. Encara que no és aquesta l'ocasió per completar l'inventari d'aquesta interessant sèrie de gàrgoles comparables i de justificar-ne

la identificació com a sibil·les, no em vull estar de cridar l'atenció sobre algunes d'elles. La més ben coneguda, i ben susceptible de poder haver estat vista també com a bruixa per mirades modernes, és una de les pseudo-gàrgoles de la façana del Palau de la Generalitat, feta molt pocs anys abans que la sibil·la de Canet, si efectivament la barcelonina era acabada el 1418, quan Pere Joan cobra la seva feina. També es poden esmentar una gàrgola de la capçalera de la catedral de Tortosa, en aquest cas una obra que creiem inèdita, i encara una o dues més de la catedral barcelonina, una a un racó del claustre i una altra, més problemàtica, al carrer del Bisbe.¹³ Deixo per a una altra ocasió l'estudi d'aquestes peces, de la mateixa manera que també em cal ajornar una altra variable d'aquesta recerca, encarada ara a la revisió monogràfica de l'activitat escultòrica de Canet durant el temps en què fou mestre de l'obra de la Seu de Girona, i que va durar fins la seva mort, que el 1431 ja havia tingut lloc. Restarà pendent també dilucidar tot el que la sibil·la de la seu evocava i vaticinava aleshores sobre «lo jorn del Judici» i sobre altres judicis mundans, i també el que potser continua vaticinant sobre l'esdevenidor de la catedral i la ciutat que vigila, i de la humanitat, que tremola sentint la precisió dels seus escruixidors presagis, que es van complint jorn rere jorn.

Bibliografia

- AINAUD DE LASARTE, Joan et al., 1987. *Els vitralls de la catedral de Girona* (Corpus Vitrearum Medii Aevi, Esp. 7, Cat. 2), Barcelona: IEC
- 1997. *Els vitralls de la catedral de Barcelona i del monestir de Pedralbes* (Corpus Vitrearum Medii Aevi, Esp. 9, Cat. 4), Barcelona: IEC
- BESERAN I RAMON, Pere, 2003. *Jordi de Déu i l'italianisme en l'escultura catalana del segle XIV*, Tarragona: Diputació
- CASTELL, Pau, 2016, “La figura de la bruixa en l'obra de Hieronymus Bosch”, *Matèria*, 10-11: 205-224
- CORNUDELLA, Rafael; MACÍAS, Guadaira, 2015. “L'escultura decorativa del segle XV”, Marià CARBONELL (a cura de), *El Palau de la Generalitat de Catalunya. Art i arquitectura*, Barcelona: Generalitat de Catalunya: 88-145
- DOMENGE, Joan; SUREDA, Marc, 2017. “Una o tres naus? Les consultes del 1386 i 1416 sobre la continuació de la catedral de Girona”, *Visurar l'arquitectura gòtica: inspeccions, consells i reunions de mestres d'obres (s. XIV-XVIII)*, Palermo: Caracol: 77-141
- FREIXAS, Pere, 1972. “Antoni Canet, Maestro Mayor de la Seo de Gerona (1417-1428)”, *Revista de Gerona*, 60: 50-60
- 1983. *L'art gòtic a Girona. Segles XIII-XV*, Girona: Institut d'Estudis Gironins
- GIBERT, Josep, 1946. *Girona. Petita història de la ciutat i de les seves tradicions i folklore*, Barcelona: Gisbert

13. M'estalvio ara de referenciar dades i bibliografia de cada una de les obres i el seu context, cosa que espero fer en un altre treball dedicat específicament a aquesta qüestió. Anotaré, però, que en cap del títols revisats fins ara es pensa en la identificació com a sibil·les de cap de les escultures esmentades.

- GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen (a cura de), 1997. *El canto de la Sibila. II: Cataluña y Baleares*, Madrid: Alpuerto
- 2015. “Una tradición medieval en el siglo XXI: el caso del Canto de la Sibila”, *La Sibila. Sonido. Imagen Liturgia. Escena*, Madrid: Alpuerto: 105-135
- 2017. “De los orígenes a la decadencia de una tradición medieval: dos nuevas versiones del Canto de la Sibila”, *El Juicio Final. Sonido. Imagen. Liturgia. Escena*, Madrid: Alpuerto: 177-215
- GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen; CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo (a cura de), 2015. *La Sibila. Sonido. Imagen. Liturgia. Escena*, Madrid: Alpuerto
- LUCERO, Lluís, 1995. “Litúrgia i paralitúrgia del dia de Nadal a la Seu de Girona segons la consuetud de 1360”, *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, 35: 159-181
- MANOTE I CLIVILLES, Maria Rosa, 1999. “La façana gòtica del Palau de la Generalitat al carrer del Bisbe”, *Façana gòtica del Palau de la Generalitat de Catalunya*, Barcelona: Generalitat de Catalunya: 17-51
- MARTÍ, Sadurní, 2017. “El viaje textual de la Sibila, entre Occitania y Cataluña”, *El Juicio Final: Sonido. Imagen. Liturgia. Escena*, Madrid: Alpuerto: 217-249
- MOLINA FIGUERAS, Joan, 2018. *La memòria de Carlemany. Culte, litúrgia i imatges a la catedral de Girona*, Aguilar de Campoo: Fundación Santa Maria la Real
- ROURA I GÜIBES, Gabriel, 1989. “Una versió del Cant de la Sibil·la (Girona, Arxiu Capítular, ms. 133: *Missale sancti Aciscli. Anno 1332*)”, *Arxiu de textos catalans antics*, 7/8: 293-297
- 2002. “La consulta de Girona”, *L'art gòtic a Catalunya. Arquitectura*, 1, Barcelona: Enciclopèdia catalana: 312-315
- TERÉS I TOMÀS, M. Rosa, 1983, “Una nova aportació a l'obra d'Antoni Canet”, *D'Art*, 8-9: 201-204
- 1992, “Antoni Canet, un artista itinerant a la catedral de Barcelona”, *D'Art*, 19: 65-83
- 2007, “Antoni Canet, arquitecte i escultor”, *L'art gòtic a Catalunya. Escultura*, 2, Barcelona: Enciclopèdia catalana: 62-73
- VALERO MOLINA, Joan, 2001, “L'etapa gironina de l'escultor Pere de Santjoan”, *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, 42: 221-236
- VALERO MOLINA, Joan, 2007, “Pere Oller”, *L'art gòtic a Catalunya. Escultura*, 2, Barcelona: Enciclopèdia catalana: 107-123
- VICTOR, Sandrine, 2004. *La construcció i els seus oficis a la Girona del segle XV*, Girona: Ajuntament
- VIVÓ, Carles, 1989. *Llegendes i misteris de Girona*, Girona: Alzamora



Fig. 1-2. Antoni Canet, la Bruixa de la catedral de Girona (foto: Gustavo A.T. Mendoza © Capítol Catedral de Girona).



Fig. 3-4. Antoni Canet, caps de ploroner del sepulcre de Ramon d'Escales, catedral de Barcelona (foto: Pere Beseran).

Fig. 5. Antoni Canet, cap de la Bruixa de la catedral de Girona (foto: Gustavo A.T. Mendoza © Capítol Catedral de Girona).



Fig. 6. Antoni Canet, cap del bisbe Ramon d'Escales al seu sepulcre de la catedral de Barcelona (foto: Pere Beseran).

Fig. 7. Antoni Canet, cap de la Bruixa de la catedral de Girona (foto: Gustavo A.T. Mendoza © Capítol Catedral de Girona).

MARIÀ CARBONELL BUADES

Antoni Carbonell, Gabriel de Brussel·les i la caixa de l'orgue major de la catedral de Barcelona (1538-40)

Antoni Carbonell i Costes (Barcelona, 1477-1558)¹ és un cas excepcional en el context artístic català de la primera meitat del segle XVI almenys per dues raons: en primer lloc, perquè, després d'iniciar-se com a fuster, es va convertir de facto en el primer arquitecte del Renaixement català – entenent arquitecte com a sinònim de tracista i director d'obres d'arquitectura, no pas com a professional de la construcció, o no únicament, o no essencialment –; i, en segon lloc, perquè el seu llenguatge artístic va experimentar una metamorfosi fascinant, reemplaçant una primera dosi d'instrucció gòtica – podríem dir que adquirida de manera “natural” en el taller familiar – per un bagatge no gens menyspreable de cultura arquitectònica renaixentista o, com es deia llavors, «a la romana». Aproximadament renaixentista, convé de matisar-ho, perquè li costa d'emancipar-se de servituds o hibridacions goticitzants i perquè a les perifèries cal interpretar la categoria historiogràfica de Renaixement en relació amb els paràmetres socials

1. Fins ara, el personatge era conegut com Antoni Carbonell “menor”, per distingir-lo del pare homònim. Simplificant-ne al màxim la genealogia, era net de Simó Carbonell, anomenat «lo prohóm», un fuster de Barcelona documentat des de mitjan segle XV. Aquest va tenir almenys cinc fills: Joan Mateu, doctor en drets; Esteve, apotecari; i els fusters Antoni “major”, Climent i Galceran. Antoni “major” es va casar l'any 1477 amb Sibília Costes – ocasionalment escrit Costa –, natural d'Agramunt, amb la qual va tenir, a més d'alguns fills que no van sobreviure, el nostre Antoni “menor” i Beneta Elionor, casada amb Salvador Ripoll, un pareire de Barcelona. El llinatge matern apareix transcrit Costes en la majoria de documents localitzats fins ara: capítols matrimonials d'Antoni “major”; testament de la cunyada Margarida Costes; contracte d'aprenentatge del cunyat Bernat Costes amb el fuster barceloní Llorenç Crosses, el qual vivia en una casa llogada pels Carbonell; etc. En bona part van ser protocol·litzats pels notaris Bartomeu Costa, pare i fill, una casualitat que reforça la meua elecció de patronímic, perquè els notaris o els seus escrivans havien de conèixer la diferència fonètica entre els dos llinatges. Vegeu, entre d'altres, Arxiu Històric de Protocols de Barcelona (AHPB), 175/25, 1475, 7 d'abril: contracte d'aprenentatge de Bernat Costes; AHPB, 175/85, 1477, 19 de gener: capítols matrimonials d'Antoni “major”; AHPB, 175/89, 1488, 6 de juliol: testament de Margarida Costes; AHPB, 175/37, 1491, 12 de novembre, Antoni “major” i la muller nomenen procurador Antoni Costes, d'Agramunt; AHPB, 239/64, 1492, 9 de febrer: primer testament d'Antoni “major”; AHPB, 175/39, 1492, 8 de maig: contracte matrimonial de Beatriu Gili, neboda d'Antoni “major”; AHPB, 268/39, 1515, 19 de maig, darrer testament d'Antoni “major”. Vaig aprofitar una part d'aquesta documentació en la tesi de doctorat, inèdita (CARBONELL 1991).

i culturals que els són distintius (GARRIGA 1987). Carbonell és també singular per haver assolit una edat provecta, més de vuitanta anys, per haver col·laborat amb alguns dels principals protagonistes del primer Renaixement català, com ara l'escultor Bartolomé Ordóñez i el pintor Joan de Borgonya, entre d'altres, i per haver efectuat almenys un viatge fora del Principat, en concret a Madrid i Toledo, a la tardor de l'any 1541. Aquest itinerari vital i professional tan extraordinari en el context català el fa mereixedor d'una monografia, que li costa d'arribar. I això que es podria enriquir fàcilment amb un feix considerable de documents.²

Per descomptat, no és un artífex que hagi estat negligit. Apareix esmentat reiteradament en la historiografia local, gairebé sempre en estudis dedicats a obres concretes de la capital: la Casa Gralla (GARRIGA 2004, URBANO 2014), el cadirat del cor de la catedral (CARBONELL 2000-01, JARDÍ 2006, CARBONELL 2019), el Palau del Lloctinent (CARBONELL 1991, DÍAZ 2019), el Palau de la Generalitat (CARBONELL 2002, CARBONELL 2015) i, amb una insistència no exempta de polèmiques, el Palau Reial Menor (LÓPEZ TORRIJOS, GARCÍA CIRUELOS 2012, MARÍAS 2019, NARVÁEZ 2019).³ Amb tot, la seva carrera està envoltada d'enigmes: com i amb qui va adquirir els coneixements tècnics propis d'un arquitecte? Com és possible que els mestres de cases li permetessin exercir l'ofici sense haver-se'n examinat ni estar afiliat al gremi, en contra de les ordinacions? Quins mecanismes mentals expliquen un canvi estilístic tan notable, si no radical? A aquestes preguntes, que es poden fer extensives a alguns col·legues de la mateixa generació, n'hi podem afegir d'altres més privatives i no menys irresolubles, si més no de manera categòrica: era fuster d'obra prima o d'obra grossa? O ho era d'ambdues especialitats, com sembla deduir-se de la documentació? Feia també d'entallador, delegava aquesta feina en col·laboradors d'un taller que s'endevina polivalent o subcontractava especialistes en talla decorativa i figurativa, actuant més aviat com un empresari? A l'espera de trobar-hi respostes definitives, aquestes línies no tenen gaire més pretensió que examinar la seva contribució a la construcció de l'orgue major de la catedral de Barcelona, vint anys després d'haver participat en la conclusió del cadirat del cor, sota supervisió de l'esmentat Ordóñez, completant així una tasca fenomenal iniciada per l'escultor Pere Sanglada a inicis del segle XV, un assumpte cardinal i recurrent en la carrera acadèmica de Maria Rosa Terés, començant per la pionera monografia dedicada a Pere Sanglada (TERÉS 1987). Això no obstant, no és impossible que d'aquesta anàlisi particular se'n puguin extrapolar alguns corol·laris significatius.

2. Sí que existeixen alguns assajos de síntesi, com ara el Treball de Fi de Màster de M. Pilar Díaz Ruiz, *Antoni Carbonell: arquitecto en el siglo XVI. Estado de la cuestión*, dirigit per Laura García Sánchez i accessible en línia (DÍAZ 2019).

3. El debat resta obert sobre algunes qüestions relatives als protagonistes (Bustamante, Carbonell, Terrades) i a l'abast de les reformes cinccentistes de l'edifici desaparegut. Quant a la reforma de la Sala de Cavalls i, en particular, de la tribuna de fusta de la capçalera, no obstant la signatura de Terrades que apareix en el plànol corresponent, crec que l'opinió de Carne Narváez és la més raonable, això és, que la idea general i les solucions de detall s'han d'atribuir a Antoni Carbonell.

L'estudi més extens que fins ara s'ha publicat sobre l'orgue és un capítol de la tesi de doctorat del musicòleg i canonge de la seu barcelonina Josep Pavía Simó (1980), publicat fa una quarantena anys. De les vicissituds constructives del moble no en diu res, llevat que data dels anys 1538-40, però almenys transcriu el contracte signat el 5 de juny de 1538 entre el Capítol i els dos responsables de l'obra, l'orguener Pere Flamenc i el fuster Antoni Carbonell. En el cas d'aquest darrer no pot haver-hi confusió amb el pare: el qualificatiu de «menor» que l'acompanya sistemàticament durant els primers temps desapareix a la mort d'Antoni «major», l'any 1515. Per als musicòlegs i els historiadors d'orgues és un text interessant, però per als historiadors de l'art resulta decebedor. El que interessava als canonges era detallar les característiques de l'instrument musical, així que les al·lusions a la caixa que el conté són molt superficials. Tot i així, la primera clàusula precisa que «los demunt dits [Flamenc i Carbonell] se obliguen de fer y fabricar l'orgue maior y sis manxes, y més si més serà mester, a coneguda del Capítol demunt dit, segons una mostra per ells donada y posada in posse not[ari], la qual mostra és per lo bastiment del dit orgue; [h]a d'ésser de fusta de àlber y la entalla de dit orgue ha d'ésser pintada com la del orgue que vuy és, ab lo canó gros de stany».⁴ I més endavant: «Item los dits mestres se obligue[n] de donar y acabar tot lo demunt dit orgue, ço és, donar stany, claus, fusta e tot lo pertret, bo e acabat, sens la tela ni pintura de aquella y les portes, e afinat aquell ab tot son compliment». En resum, la caixa havia de ser de fusta d'àlber, amb decoració entallada i pintada, és a dir, policromada i/o daurada, mentre que la manufactura de les sarges no entrava en el pacte. L'obra no era barata. L'orguener i els seus ajudants havien de cobrar 800 ducats i Carbonell uns altres 500, «los quals y [h]an de servir tots per stany, aludes,⁵ claus y per tot pertret y fer lo bastiment». El termini previst per a la construcció eren dos anys. Com de costum, un cop acabada, l'obra havia de ser visurada per dues persones imparcials, «expertes en l'art, no sospitoses a alguna de les parts». Finalment, els mestres aportaven els fiadors corresponents: en el cas de Carbonell, els fusters Pere Vidal i Jaume Montseny. Els terminis es respectaren pel que fa a l'instrument musical, de manera que el 22 de novembre de 1540 Pere Flamenc ja podia contractar la reforma de l'orgue major de Santa Maria del Pi, juntament amb els col·legues Fermí Granollers i Pere Rabassa; més modest que el de la seu, s'hi inspirava per a determinats detalls (BALDELLÓ 1946). En realitat, els tres socis ja havien treballat junts des del 15 de maig de 1538 en la reparació de la cadireta de l'orgue gòtic de la catedral, per poc més de 171 lliures. Tanmateix, ni aquest adob ni els que al llarg del primer terç del segle XVI hi havia practicat l'orguener Miquel Cerdanya van resultar prou satisfactoris i, en conseqüència, el Capítol va decidir fabricar un instrument nou (fig. 1). L'antic era obra de fra Lleonard Martí, framenor de Magúncia. Havia

4. El document va ser publicat de nou pel monjo de Montserrat i compositor Gregori Estrada (1995), sorprenentment sense citar l'article de Josep Pavía. Mantinc la transcripció del primer, però actualitzant-ne la puntuació, l'accentuació i les majúscules.

5. Del llatí *aluta*, pell o cuir, que es feia servir en la fabricació de les manxes.

estat construït entre 1459 i 1461, encara que va ser molt modificat o refet entre 1482 i 1487 per Antonet Prats i Climent Carbonell. Aquest darrer era oncle del nostre protagonista.

El pressupost convingut per a l'orgue nou es va superar amb escreix, com va demostrar Josep Maria Gregori (1987: 428-430, 443-444) en la seva tesi de doctorat. Fins a la darrera despesa consignada en els llibres d'obra, el 18 de juliol de 1543, s'havien satisfet 1.756 lliures, 18 sous i 2 diners, i restaven a pagar a l'orguener 138 lliures més. La diferència no era atribuïble a aquest darrer, que en total va cobrar exactament el que li pertocava – 960 lliures, equivalents a 800 ducats –, a més de 18 lliures «per les estrenes y lo que ha fet més en l'orgue y cadireta». En canvi, el compte del fuster s'havia disparat: a les 600 lliures convingudes – o, el que és el mateix, 500 ducats – hi hem de sumar 296 lliures, 10 sous i 2 diners per les millors introduïdes, «ço és, en lo entretall dels dalfins y pilars y altres fullatges que són en dit orgue», al·lusions a la decoració grotesca del moble; ben mirat, de dofins no n'hi ha, sinó animals característics del bestiar fantàstic.⁶ L'època final va ser signada el 23 de desembre de 1539. Carbonell hi reconeix haver rebut en diverses partides 776 lliures, 10 sous i 2 diners, i haver cedit la resta a algunes persones que li havien avançat bestretes: 60 lliures al canonge i cabiscol Guillem Rossell, 36 lliures al prevere – i després canonge – Jaume Oliveres i les 24 lliures restants als «lignifabris sive entretalladors».⁷ Juntament amb el canonge Francesc-Jeroni-Benet Franc, ardiaca de la Mar i futur diputat eclesiàstic de la Generalitat (1554-57), Guillem Rossell era l'altre comissari capitular de l'obra. Es veu que Carbonell cobrava directament d'aquest individu, si més no la part substancial de la contracta, ja que el 15 de juliol de 1540 li signava una època específica – hem de suposar que era la darrera d'una sèrie que no hem pogut documentar completa – per valor de 634 lliures, 18 sous i 10 diners, «pro fabrica organi maioris noviter constructi et facti in dicta ecclesia, pro complemento precii de expensarum tam stagni quod intravit pro fabrica dicti organi quam eciam pro fusta, entretalls, aludes, aygua cuyta, quam eciam pro pintando et dorando testas regum y carassa y buccines dels sàtiros, teles, et alia quecumque pertreta ad opus dicti organi, quam eciam pro complemento quorumcunque iornalium et preciorum factorum, tam michi dicto Anthonio Carbonell ac aliis fusteriis, entretalladors, torners, magistris domorum» (MADURELL 1951: 213).⁸ Alguna referència («buccines dels sàtiros») apunta de nou al llenguatge «a la romana» que Carbonell havia anat assimilant des de temps enrere. Mig any abans, el 9 de gener de 1540, quatre mestres – i no dos, com preveia el contracte – havien efectuat la visura del moble: Pere Vidal, Jaume Ribes, Joan Torres i Jeroni Florentí. El document els anomena «fustés i entretalladós», però és evident que els fusters eren Vidal i Ribes, ja que sabem del cert que els altres dos eren escultors o

6. Per als documents originals, vegeu Arxiu Capítular de Barcelona (ACB), Llibres d'obra, 1539-41 (2a. part), Dates per la fabricació de l'orgue major, f. 104 ss.

7. ACB, Notarial, vol. 620, Gaspar Safranquesa, man. 7, 1539-40, f. 67.

8. El text apareix traduït al català a ESTRADA 1995. L'autor, però, interpreta erròniament el document: no és un pagament efectuat per Carbonell, sinó a favor seu.

imaginaires, això és, el prou conegut Joan de Tours, «ymaginaire de fusta», com el qualifica un document de l'any 1527,⁹ i el florentí Gerolamo di Cristoforo, l'encara misteriós autor de la làpida sepulcral de l'ardiaca Lluís Desplà (1539), conservada a la sala capitular de la seu. Hem de suposar que en nom de Carbonell actuaven Pere Vidal, que li feia de fiador per la mateixa obra, i Joan de Tours, amb el qual havia col·laborat en diverses obres, com per exemple la fabricació de la font del claustre de la mateixa catedral, vint anys abans, juntament amb el mestre de cases Mateu Capdevila (GARRIGA 1995). El pagament de la visura deixa entreveure que Carbonell no estava d'acord amb la liquidació, «per lo que pretenen Anthoni Carbonell y altres aver posada més obra en aquells [orgues] que no eren obligats iuxta forma de la capitulació». És clar que la capitulació no era gens detallada, si és la mateixa que va publicar el canonge Pavía. El cas és que els llibres d'obra ens informen, sense entrar en més detalls, que el Capítol havia instat un plet contra els responsables de l'orgue, raó per la qual es veieren obligats a nomenar un procurador, Joan Camats, i a demanar dues visures més, una al fuster Joan Torroella, «per la judicació del enfortiment del orgue», és a dir, la solidesa estructural, i l'altra, el mes de setembre del mateix any, als fusters Joan Calopa i Francesc Patau, els quals probablement s'encarregaren d'examinar els elements de talla.¹⁰ El plet també anava dirigit contra el canonge Rossell i es dirimia a la cúria romana.¹¹ Encara que no coneixem les vicissituds del procediment, el desenllaç degué ser favorable a Carbonell, perquè no consta que retornés als clients les gairebé 300 lliures que havia cobrat de més respecte al que s'havia concertat. Finalment, el cabiscoll Rossell signava el 5 d'abril de 1542 un compromís amigable amb els col·legues capitulars per tancar el conflicte.¹² En definitiva, l'obra de fusteria i talla va costar pràcticament el mateix que l'instrument musical. La felicitat troballa de dos instruments notariais, ambdós datats el 24 de gener de 1540, ens permet d'afegir dos noms més a la fabricació del moble.¹³ El primer és una liquidació de 88 lliures i 3 sous a favor dels «imaginaires sive entretalladors» Gabriel de Brussel·les, ciutadà de Barcelona, i mestre Huguet (l'ortografia del llinatge és difícil d'interpretar: Gualt, potser), habitant a Barcelona, la qual cosa vol dir que hi havia arribat feia poc.¹⁴ Els doblers corresponien al salari

9. ACB, Llibres d'obra, 1527-29, f. 79v. Tanmateix, també treballava la pedra. El document és una època per adobs fets al cor. Hi declara que no sap escriure.

10. ACB, Llibres d'obra, 1543-45, f. 89 ss., èpoques datades el 20 de juliol de 1543 (12 lliures) i el següent 10 de setembre (2 lliures i 8 sous). El fuster Francesc Patau era gendre de Gabriel Pellicer, antic mestre major de la seu (ACB, Llibres d'obra, 1529-31; 1530, 26 de novembre).

11. AHPB, Climent Calopa, 333/14; 1543, 31 d'agost: el canonge Rossell, ja degà de la seu, paga al notari Jaume Sastre les escriptures relatives al procés.

12. ACB, Notarial, vol. 622, Gaspar Safranquesa, man. 9, 1541-42, f. 72v i 94r.

13. ACB, Notarial, vol. 620, Gaspar Safranquesa, man. 7, 1539-40, f. 67r.

14. Crec que és raonable la identificació del segon amb Huguet d'Artés, el progenitor d'una coneguda saga d'escultors actius al Principat. D'origen borgonyó, estava documentat a Barcelona entre l'any 1543, quan es casa i contracta el grup del sant sepulcre de l'església de Sant Jaume, i l'any 1563, quan mor (YEGUAS 2021). Ara sabem que ja hi era tres anys abans, potser subordinat professionalment a Gabriel de Brussel·les. El testament de Tomàs Barça, mestre major de la seu, oriünd de França, ens informa que la neboda – i hereva – Caterina, era la muller de mestre Huguet

«de la talla de l'orgue», contractada a preu fet amb Antoni Carbonell. D'aquesta suma, ja n'havien cobrat del canonge Rossell 62 lliures i 13 sous, mentre que rebien la resta a l'instant. En virtut del segon document, cedien el que pogués restar pendent «per raó de talla [de l'orgue]» al mateix Rossell. Tots dos artistes van seguir vinculats a la catedral: mestre Huguet per a obres menors, com ara sis ales per als àngels ceroferaris de la tomba de santa Eulàlia (1543), i Gabriel de Brussel·les per a obres un xic més lluides.¹⁵ Per exemple, d'aquest darrer és la decoració tallada afegida als batents de la porta del claustre (MAS 1913-14), fabricats pel fuster Joan Flix entre 1553 i 1554 (fig. 2). El pintor Nicolau de Credença va ser l'encarregat de daurar, embetumar i aplicar atzur a les llaunes.¹⁶ Però ja deu anys abans Brussel·les havia confeccionat quatre escuts de fusta per a les tombes dels comtes de Barcelona i un cinquè per a la taula de l'obra de la catedral; els primers, molt modestos, subsisteixen in situ (MAS 1913-14: 123). Deixant de banda l'orgue, les dues obres més rellevants que se li han pogut documentar són els retaules majors de Sant Miquel de Mata (Mataró) i Sant Esteve del Coll (Llinars del Vallès), ambdós desapareguts; únicament els podem evocar gràcies a unes quantes fotografies antigues (MADURELL 1970: 87-90; GUANYABENS, ALARCÓN 2013). Per sort, del primer ha subsistit el basament, fabricat amb pedra de Montjuïc, que llueix decoració grotesca fàcil d'agermanar amb la de l'orgue (fig. 3).¹⁷ Per aquesta raó, almenys fins a l'aparició d'obra segura de mestre Huguet que pugui servir de referent estilístic, podem considerar Gabriel de Brussel·les l'imaginaire principal de la decoració de l'orgue, sota la supervisió de Carbonell, com és natural. Que aquest hi hagi posat mà – en sentit literal – només és una pressuposició, que va esvaint-se a mesura que es confirma en ell un canvi d'actitud, sobretot a partir de la dècada de 1530, quan fa seu el comportament propi del tracista.

(AHPB, Joan Martí, 292/42, f. 108v; 1547, 13 de gener). En cas que l'hereva volgués alienar les propietats, l'herència passaria a mans del fill homònim del fuster Jaume Montseny, de qui tornarem a parlar.

15. Gabriel era fill de Joan [Troch] de Brussel·les, documentat a Barcelona des del 1509, autor de l'estructura gòtica del retaule de la Santa Creu de l'església dels Sants Just i Pastor de Barcelona, entre altres obres (MADURELL 1947: 246-248; YEGUAS 2001). El fill va dictar testament el 4 de febrer de 1558: hi apareix com «Gabriel Bruxelles, fuster». Nomenava marmessors la muller, Elionor Magdalena, el cunyat Joan Portia, fuster, i Joanot Font, mestre de cases; demanava sepultura en el vas dels fusters, al claustre de la catedral; llegava la legítima als fills Perot, Gaspar, Eulàlia, Àngela i Anna, menors d'edat; i feia hereva la muller, demanant-li que en vida o en mort repartís l'heretat entre fills i filles. Recordava que li devien 40 lliures pel retaule de Sant Esteve del Coll. L'instrument fou publicat el 2 de febrer de 1565. En època de J. M. Madurell – que només n'esmenta l'existència – el document s'adjudicava al notari Pau Gomar, però fa uns anys es va reintegrar al notari Jeroni Honorat Enric (AHPB, 388/2, plec de documents solts). «Gabriel Bruxelles, entretallador» va ser un dels marmessors de la sogra, Elionor Torres (AHPB, Pau Renard, 316/97; 1553, 4 de setembre).

16. ACB, Llibres d'obra, 1553-55 (1). L'any 1554 Brussel·les va cobrar 19 lliures per aquesta feina.

17. Agraeixo cordialment a Joan Quadrada, de Can Riera (Mata), les facilitats per accedir a l'església i a Ruth Garcia les fotografies de l'interior.

La caixa de l'orgue barceloní s'inscriu en l'evolució més lògica d'aquest tipus d'estructura, que passa de les formes flamígeres del gòtic tardà a una articulació de propensió classicista (entre d'altres, BONET CORREA 1983, ESCALONA 2000). Els Carbonell estaven familiaritzats amb els orgues de tradició gòtica. Els llibres d'obra de la catedral permeten documentar feines de reparació a l'antic orgue major i als orgues menors efectuades pel nostre protagonista, pel seu pare¹⁸ i pels oncles Galceran Carbonell i Climent Carbonell.¹⁹ Alguns d'ells havien treballat en altres orgues. I Climent coneixia de primera mà el de la Seo de Saragossa, ja que va visitar amb freqüència l'edifici entre 1497 i 1501, quan participava en la construcció del cor de la catedral lleidatana, per tal de comprovar que es respectava el model del cor saragossà (ALONSO 1976: 199-202). En tot cas, l'any 1538 orgues com el de Saragossa o el de Sant Joan de Perpinyà estaven obsolets. Ho estaven com a mínim des de la construcció de l'orgue major de la catedral de València, que presentava una façana dràsticament innovadora per l'ús contundent del llenguatge clàssic, tant en l'articulació com en la decoració. No debades la traça era del famós pintor Yáñez de la Almedina, que havia completat la seva formació a Itàlia, a l'entorn de Leonardo. El moble valencià es va fabricar entre 1512 i 1514 amb fusta adquirida a Barcelona; els entalladors foren Jaume Vicent, Vicenç Munyós i Lluís Munyós, mentre que el pintor de les portes fou Paolo da San Leocadio, que havia arribat a València l'any 1472 en el seguici del cardenal Roderic de Borja, legat pontifici davant els Reis Catòlics i futur papa. Encara que el moble es va desmuntar després de la Guerra Civil, la fusteria s'ha conservat, parcialment reaprofitada en l'orgue actual. Dins la desgràcia, algunes fotografies antigues i una pintura mural anònima del començament del segle XVIII que es conserva a la capella del Miracle de València ens han preservat una imatge raonablement fiable del muntatge original. Els fabricants de l'instrument musical foren Pere Andreu Teixidor i Diego Ortiz (entre d'altres, GAVARA, GÓMEZ-FERRER 1998, VILLANUEVA 2014, MÁRQUEZ 2017). No ens consta que Carbonell fos enviat pel Capítol barceloní a prendre model a València. Tampoc no es pot descartar. Segui com vulgui, una relació musical fraternal entre les dues catedrals estava assegurada gràcies al cèlebre Pere Alberc i Ferrament, àlies Vila, l'organista de la catedral de Barcelona que, precisament el mes de gener de 1538, poc abans que s'aprovés la traça de l'orgue major, va efectuar una visita al seu oncle i mestre, Pere Vila, canonge i organista de la seu valenciana, el qual es trobava al final dels seus dies (GREGORI 1987, 1988, 2018). El canonge Vila havia viscut personalment la construcció de l'instrument valencià, ja que va ocupar el càrrec d'organista («sonador dels òrguens») entre 1510 i 1517 i, de nou, entre 1522 i 1538 (VILLANUEVA 2009). Però també el coneixia de primera mà el nebot, atès que va residir a València

18. Va ser fuster major de la catedral des del 1487, com a mínim, fins a la seva mort, l'any 1515. Havia succeït el seu pare, Simó Carbonell, «lo prohóm». Durant un temps, va compartir el càrrec amb el germà Climent.

19. Climent va treballar també en l'ampliació de l'orgue de la Seu Vella de Lleida, l'any 1483, juntament amb l'orguener Antonet Prats (MADURELL 1946: 60, 64, 130; ALONSO 1976: 159).

entre el 1533 – o abans – i el 1536, amb l'objectiu de completar la seva formació, a més de substituir ocasionalment l'oncle. Alguna cosa devia opinar sobre l'orgue barceloní, no només pel càrrec que ocupava, sinó també perquè l'agost de 1536 l'oncle Vila havia fet una donació important a la catedral, 600 ducats d'or, amb l'objectiu de restaurar l'instrument i millorar el sou de l'organista. Això sí, a canvi de conservar la titularitat de la plaça per a membres del seu llinatge. De fet, des del mes d'abril del mateix any, ja era ocupada per Alberc, que la va mantenir fins a la mort, l'any 1582 (GREGORI 2018). Resumint, és molt poc probable que el Capítol no tingués en compte els suggeriments, si no les indicacions precises, d'aquests importants benefactors, els organistes Vila. No pot ser casual que Alberc fos un dels fiadors de Pere Flamenc quan aquest en va contractar la fabricació.

Les caixes d'ambdós instruments presenten moltes diferències, però també algunes similituds substantives, com ara la vertebració arquitectònica per mitjà de pilastres clàssiques i el repertori grotesc de l'ornamentació. Deixant de banda modificacions posteriors, la façana original del moble valencià era més plana i aparentment més diàfana que la barcelonina. El carrer central s'articulava amb tres cossos superposats – “castells”, en la terminologia de l'època –, d'amplada decreixent i emmarcats per pilastres, a més d'una tribuna escassament voladissa i un coronament en forma de lluneta de mig punt. Els dos carrers laterals, que allotjaven tubs – o “canons” – de grans dimensions, presentaven pilastres més altes – però no més amples –, formant un ordre major que culminava amb un entaulament poderós i discontinu, una incoherència deguda a la disposició dels tubs menors. Tot plegat, era una composició molt semblant a la dels grans retauls coetanis que adopten una forma piramidal o “telescòpica”. La façana de Carbonell és de composició més complexa, proporció més quadrada, volum més accentuat i aspecte més dinàmic. Però no és més nítida pel que fa a la composició arquitectònica, ja que inevitablement s'imposa la llei de l'instrument musical. Per això, els ordres només segueixen la normativa clàssica – això és, el conjunt de preceptes codificats pels tractats renaixentistes – en les morfologies, no pas en les proporcions ni en la sintaxi. Així, les pilastres exteriors són esveltíssimes; en realitat, quatre jocs de dues pilastres superposades, de capitell toscà, amb el fust estriat les inferiors i decoració grotesca les superiors, sense entaulament ni cornisa que les separi. Les pilastres interiors són consemblants, però més curtes; això no obstant, comparteixen un únic entaulament, el qual, d'altra banda, es troba interromput per tres jocs de tubs. Al capdamunt, per sobre de l'entaulament esmentat, s'alça un segon ordre – del qual, però, només sobresurt la part superior –, que sosté un entaulament idèntic a l'inferior, encara que sense enrasar i més elevat en el tram central. El conjunt està coronat per una gran creu, advocació principal de la catedral. Inevitablement, l'articulació arquitectònica resta subordinada a la distribució dels tubs. Amb tot, la façana és imponent i, deixant de banda les llibertats sintàctiques, Carbonell és capaç de resoldre amb elegància la difícil harmonització entre arquitectura, ornamentació i registres musicals o jocs de tubs. Es mostra més coherent quan es pot alliberar d'aquesta tirania. Ho veiem a

la portada d'accés a la tribuna, articulada amb pilastres toscanes de fust acanalat, les quals emmarquen dues portes simètriques en forma d'arc de mig punt i circumdades per abundant decoració grotesca. El fris llueix la creu titular de la catedral i la creu aspada de santa Eulàlia (fig. 4). L'element més original és la tribuna o balconada, d'una plasticitat contundent, que vola literalment sobre la nau lateral del temple. Un cop més, l'ampit rep motius en relleu del repertori renaixentista – caps masculins i querubins –, a més dels bustos de sant Pere i sant Pau, tot emmarcat per balustres. El cos central, que allotja la cadireta, es presenta organitzat per un ordre complet de quatre columnes, exemptes i de fust estriat, que culmina en un entaulament potent; al darrere, s'insinuen les dues contrapilastres interiors (fig. 5). Sobre l'entaulament central s'alcen dempeus tres putti nus que sostenen garlandes fruitals, tot daurat. Al capdavant, a banda i banda, un segment d'arc fabricat amb fusta imposta sobre un gran cap masculí, els «reis» o «testas regum» que esmenta la documentació, sens dubte reis veterotestamentaris. Vist de lluny, sembla que aquest arc fals dobli el de pedra que hi ha sobre la porta de Sant Iu per provocar la il·lusió en l'espectador que serveix de suport a tot el moble, formant així una unitat compositiva, matèrica i cromàtica. La seva cara exterior està decorada amb carasses i grotescos, mentre que sobre l'extradós recolzen dos sàtirs que sonen una corneta daurada – o cornetto tenor –, esmentats en la documentació («sàtiro amb buccines») (fig. 6). La part inferior de la tribuna no és plana, sinó que es prolonga en tres grans culs-de-llàntia, també de fusta, que dibuixen tiges vegetals i fulles d'acant. Com és habitual, els buits que deixen els jocs de tubs es tanquen amb decoració grotesca, calada i sobredaurada. Al coronament trobem talles d'animals fantàstics i querubins amb cos de voluta, a més de l'escut del Capítol. Dos petits plafons situats sota els medallons de sant Pere i sant Pau exhibeixen les dates extremes de fabricació, 1539 i 1541. Tot plegat, no hi ha dubte que la intenció de Carbonell era construir una estructura classicista, encara que alguns titubejos sintàctics i proporcionals l'allunyin de l'ortodòxia més estricta, sense desmerèixer-ne els mèrits. A més, aquí ja ha desaparegut qualsevol residu goticitzant. En definitiva, almenys des del punt de vista del lèxic i de la composició, el moble de Carbonell suposa un punt d'inflexió en la història arquitectònica de l'orgue català. Després, caldrà esperar a la construcció del de la catedral de Tarragona, traçat l'any 1561 per l'italianitzant mossèn Jaume Amigó, per trobar una assimilació més depurada del llenguatge renaixentista o, si es prefereix, d'un serlianisme més convincent. Hi ha notícia de nombroses reparacions i reformes de l'instrument barceloní, sobretot a causa de la caiguda de llamps (1616, 1646, 1716, 1849, 1859), ja que es troba just a sota de la torre del seny, i dels efectes indirectes de qualche bombardeig (1714), però no sembla que hagin afectat la caixa de manera significativa. No es pot dir el mateix de la dilatada campanya de restauració efectuada al llarg de la dècada de 1940, perquè la substitució dels tubs va implicar la modificació o desaparició d'alguns elements ornamentals. Les darreres restauracions de la caixa daten dels anys 1970 i 1986 i van consistir en la neteja i envernissat del conjunt, la reparació d'elements defectuosos o volatilitzats i la dauradura d'algunes zones. En fou el responsable l'imatger

artesà José Barbero Rodríguez (1929-2004), restaurador oficial de la catedral des d'inicis de la dècada de 1970 (BASSEGODA 1995: 21-24, 67). Convé de recordar que dos elements complementaris, tot i que d'importància desigual, han estat separats de l'orgue: les gegantines portes o sarges de Pere Serafi, de bona qualitat, ara al Museu Capitular (fig. 7), i la carassa que penjava del cul-de-llàntia central, un accessori gairebé consubstancial dels orgues, encara que d'un temps ençà està considerat poc ecumènic, raó per la qual fou substituït l'any 1971 per una pinya daurada (VILA 2013). L'autoria de les portes està documentada només de manera indirecta. L'any 1563, Serafi es va presentar infructuosament al concurs per pintar les de l'orgue de Santa Maria del Mar al·legant que era l'autor de les de la seu, encara que sense presentar cap traça després de quinze mesos, com era preceptiu, al contrari del que feren els guanyadors, els germans Alegret de Cervera. Per això i perquè tres anys abans Serafi havia pintat les sarges de l'orgue d'Arenys de Munt, s'ha pensat que les de la catedral són una obra tardana. Ara podem afegir que si no ha aparegut documentació directa a l'arxiu capitular és perquè les portes no eren pagades pel Capítol, en conjunt, sinó per un particular («propis expensis»), que no és altre que el canonge Guillem Rossell, és a dir, el mateix que havia actuat com a delegat capitular per a la construcció del moble. No cal dir-ho, els col·legues li van concedir gustosament el permís, el 12 de gener de 1540. Això sí, prohibint-li que hi afegís el retrat («imaginem sive sui corporis») o l'heràldica («armiis»).²⁰ Per desgràcia, el benefactor va morir a finals de l'any 1543, probablement abans que les sarges fossin encarregades o acabades. Respecte a això, no he sabut localitzar més documentació. El cas és que Serafi, anomenat pels coetanis «lo Grech» i que també era poeta en català i castellà, feu amistat amb Pere Alberc Vila. Ho demostra que el seu nom aparegui reiteradament en la col·lecció de madrigals del compositor, impresa en dos volums a Barcelona amb el títol d'*Odorum*, els anys 1560-61. El pintor era afeccionat a la música, com es desprèn d'alguns dels seus versos i dels instruments musicals que guardava a casa: un llaüt, una guitarra petita, dues bandúrries i un clavicordi (ROMEU 2001: 12). Res no té d'estrany, doncs, que el seu únic fill conegut, també batejat Pere, fos organista de Santa Maria del Pi. L'origen i la primera etapa professional de Serafi són un enigma, però d'antuvi no es pot descartar – o no del tot – la hipòtesi de Nicole Dacos (2004), que el fa calabrès, format a Nàpols i amb una carrera notable com a pintor i gravador a Roma, a redós de Tommaso Vincidor, un antic deixeble de Rafael.

Tot i el litigi mantingut amb el Capítol, Carbonell va perseverar en el càrrec de fuster major de la catedral, encara que l'hagués de compartir durant un temps amb un antic ajudant, l'esmentat Jaume Montseny.²¹ Potser se li feia feixuga la

20. ACB, Notarial, vol. 620, Gaspar Safranquesa, manual 7, 1539-40, f. 60v. Rossell era natural de Sant Vicenç dels Horts. Un seu germà, Vicenç, també era canonge, encara que resident a la cúria romana. Eren cosins germans del canonge Antoni Mestre i besoncles del canonge Antoni Gervasi Rossell.

21. AHPB, Pere Talavera, 359/31, Llibre de testaments: 1549, 18 de setembre: testament del fuster Jaume Montseny, fill d'un pare de Vallmoll. Un dels marmessors és Antoni Carbonell.

seixantena, però mantenia una activitat considerable; per exemple, dirigint la fabricació dels batents de fusta del portal major, en què col·laboraven alguns aprendents seus (Joan, Antoni, Arcís) i un d'en Montseny (Pere Mansuet).²² Un rebut que data de la Cinquagesma de 1542 ens proporciona el nom de tots els ajudants de Carbonell: en Joanet, en Cabot, mestre Entich (Antic? Enric?), en Tasi, en Cerdà, Toni Brunet, lo Roget, en Pere, Lois de casa (és a dir, Lluís, cohabitant amb el mestre).²³ A mitjan 1544 el criat de Carbonell era un tal Pere de Rajos, però també l'ajudaven l'esmentat Pere Mansuet i Pere Pujol, i a finals del mateix any treballaven en diverses portes de la catedral els fusters Pere Mansuet, Narcís Sala, Antoni Saura, Antoni Joan, Joan Flix, Pere «lo frare», Joan Xich i un Antoni, sempre sota la direcció mancomunada de Carbonell i Montseny.²⁴ Aquestes nòmimes permeten insistir en una de les qüestions que plantejàvem a l'inici: si més no en aquella època, Carbonell actuava com a empresari i supervisor de les obres. Ho corroboren els pagaments de l'orgue, que fan referència de manera genèrica als fusters, torners, mestres de cases i entalladors, entre els quals hi havia els imaginaires Gabriel de Brussel·les i mestre Huguet, com hem vist abans. Després Carbonell ja no va emprendre cap altra obra d'envergadura a la catedral. El motiu devia ser l'econòmic. És cosa sabuda que l'any 1535 els canonges suspènien l'ambiciós projecte del rerecor, ordenant al mateix Carbonell que soterrés vint-i-nou peces de marbre sense esculpir a la plaça de la catedral perquè no es fessin malbé. A més, la tresoreria capitular estava exhausta a causa de l'erecció de la torre de les campanes, és a dir, la que està situada a la banda del claustre. La construcció havia començat a finals del segle XIV, simultàniament a la torre del seny, però va restar paralitzada durant més de cent anys. S'hi detecta feina a partir del 1529, sota la direcció de Gabriel Pellicer,²⁵ però es va interrompre l'any següent, a la mort del mestre. Finalment, va agafar embranzida a mitjan 1534 i es va completar a la darrereria del 1538.²⁶ En aquesta fase la fàbrica va ser codirigida per Carbonell i el mestre major Pau Mateu i, des de finals de l'any 1536,²⁷ pel seu

Deixava dues filles i dos fills, nomenant hereu el primogènit, homònim, de deu o onze anys d'edat. Recorda que li devien diners el monestir de Pedralbes (per altres fonts sabem que era pel sostre del dormidor), el monestir de Sant Jeroni de la Murtra (pel cor, obrat amb Joan de Tours), el monestir de Santa Clara (per obres a la casa del procurador), la sagristia de la seu i alguns particulars. Va morir quinze dies més tard.

22. Les portes actuals són obra de l'escultor Joan Roig i Soler, autor també de les arquivoltes neogòtiques de l'entrada. El cancell de fusta és un projecte d'Oriol Mestres, de l'any 1854. Descobrim el destí de les portes antigues.

23. ACB, Fàbrica, papers solts, s. XIV-XVI; 1542.

24. ACB, Albarans de l'obra, 1543-45, f. 55 i 61.

25. ACB, Llibres d'obra, 1527-29; 1529, 3 de febrer: època de 437 lliures 16 sous i 8 diners per l'obra del campanar nou o menor. L'obra havia estat contractada l'11 de setembre de 1526, com es dedueix de l'encapçalament de la capitulació, que no es detalla (ACB, Notarial, Joan Vilana, vol. 863, f. 180).

26. ACB, Llibres d'obra, 1533-35, 1535-37 bis, 1537-1539.

27. ACB, Pere Celitons, 304/25, Plec de testaments; 1539, 30 de maig: testament de Pau Mateu, fill d'un mestre de cases homònim de Barcelona. El germans Antoni (viu) i Joan (difunt) compartien la professió; el primer serà després mestre major de la seu. Una germana era vídua del

successor Tomàs Barça.²⁸ Les campanes hi van ser traslladades des del campanar vell uns anys més tard, entre el mes de setembre de 1545 i el mes de febrer següent, de nou sota la direcció de Carbonell i per un preu fet de cent ducats.²⁹ No hi havia discussió possible sobre l'aspecte de la torre: per simetria, l'estructura i les formes són pràcticament idèntiques a les de la torre del seny. Caldria revisar detingudament els llibres d'obra per conèixer la despesa exacta, però els mateixos canonges donaven per fet que superava les 7.000 lliures: «La Fàbrica, considerant les grandíssimes despeses ha fetes i al present fa [1538] en la fabricació del campanar maior, q[ue] ha costat més de VII mil ll[iures]...» (ESTRADA 1995: 31). Si hi sumem la construcció de l'orgue, s'entén que el Capítol abandonés els projectes més costosos, com ara el rerecor de marbre i l'acabament del cimbori. En conseqüència, encara que continués vinculat a la catedral fins a la mort, assumint sobretot feines de manteniment, Carbonell es va dedicar a la pràctica arquitectònica per a altres clients.³⁰ Deixant de banda alguns contractes menors, pot resultar instructiu recordar-ne les obres més importants: entre el mes de desembre de 1545 i el mes de juny de 1548 – quan rondava la setantena – va dirigir el trasllat peça a peça de la capella gòtica de Sant Jordi del Palau de la Generalitat, des de

mestre de cases Antoni Cuberta. La muller, Eulàlia, era filla del mestre de cases barceloní Ponç Casademunt. Entre d'altres, li devien diners el fuster Jaume Montseny per obres fetes a casa seva i els consellers de la ciutat pel salari de mestre de les fonts. Era propietari d'una casa i de cinc peces de terra, inclòs un tall de pedra a Montjuïc, a més de ser soci del mercader Pere Bernat Codina. Nomenà hereves les filles. Els tres darrers anys de vida el mestre no està documentat a la catedral, potser perquè estava immers en les obres municipals.

28. Carbonell també va treballar associat als mestres Pellicer, Mateu i Barça al Palau de la Generalitat (CARBONELL 2015, II: 330-336).

29. ACB, Llibres d'obra, 1545-47, despeses extraordinàries; ACB, Notarial, Gaspar Safranquesa, vol. 625, manual 12, 1545, f. 123 i 129.

30. Carbonell fou enterrat el 26 de febrer de 1558 en el vas familiar de la catedral (ACB, Llibre de comptes de sagristia, 1557-1559). Feia temps que no es trobava bé, perquè havia rebut l'extremunció al seu domicili de la Rambla el 7 de març anterior (Arxiu de la Parròquia de Santa Maria del Pi (APSMP), Llibre d'òbits, 1556-1557). Ja el 12 de maig de 1552, «atessa la vellesa e indisposició de Anthoni Carbonell», els diputats optaren per enviar a Perpinyà el nebot Galceran Carbonell amb l'encàrrec de visurar una casa (Arxiu de la Corona d'Aragó (ACA), Generalitat, Deliberacions, N-131, 1551-1554). L'any del seu naixement es dedueix del primer testament del pare. Sabem que l'any 1518 estava casat amb una tal Anna i que tenia almenys dos fills, Antoni, menor d'edat quan el pare ven una casa al fuster Jaume Sarinyana (AHPB, Joan Vilar, 294/57, llibre de vendes, 1517-18; 1518, 27 de setembre) i Elionor, esmentada en el testament definitiu de l'avi patern. El fill va ser prevere, beneficiat a la catedral i domer major de Santa Maria de Llerona (1553-58); pels bons serveis rebuts, l'any 1555 va fer donació post mortem a Jaume Pintor, beneficiat de la seu, de tots els seus béns, inclosa la rectoria esmentada (AHPB, Pere Fitor, 385/27; 1555, 3 de setembre). Poc abans de caure malalt, el fuster atorgà un poder general al fill, alhora que en revocava un d'anterior expedit a favor del gendre, Jaume Casterà, àlies Vendrell, notari de professió (AHPB, Pau Mallol, 383/10; 1557, 11 de gener). La conjuntura familiar explica que el fuster cedís una renda anual de 20 sous a la capellania de Sant Josep del claustre de la seu, on s'enterrava la família (AHPB, Jaume Martí, 292/50, s. d.) i que fes donació en vida d'unes cases situades al carrer d'en Jaupí al canonge i ardiaca de Mar Francesc-Jeroni-Benet Franc (AHPB, Gaspar Safranquesa, 281/7, Apprisie; 1538, 22 de juny).

la planta baixa a la ubicació actual (CARBONELL 2015, II: 346-349); entre el 13 de setembre de 1545 i el 12 d'agost de 1549 va efectuar una reforma al Palau Reial Major, que comportava la construcció de dues sales, la renovació del paviment de la sala del Tinell, l'obertura de dues finestres grans i la reforma de l'entrada que s'obre a la placeta de Sant Iu – amb l'escalinata corresponent, però sense el porxo, que és obra d'Adolf Florensa de l'any 1945 (DURAN I SANPERE 1972-75, II: 272-275); des de l'any 1549, juntament amb el mestre de cases Bartomeu Sabater, va traçar i dirigir la reforma del desaparegut pòrtic renaixentista de la Llotja de mar, amb columnes de marbre importades de Gènova, a més de la construcció d'un segon pis per a les reunions consulars (TORRAS 2001); i, finalment, entre 1549 i 1556 va traçar i dirigir la fàbrica del Palau del Lloctinent per encàrrec de la Generalitat. Totes aquestes obres daten de l'època tardor del mestre. En aquell temps gaudia d'un gran prestigi – per exemple, rep tractament protocol·lari de mossèn, no de mestre – i tenia l'aval dels diputats del General, dels canonges de la seu, dels consellers de la ciutat i dels consellers de la mercaderia, factors que justifiquen que no fos importunat pel gremi de mestres de cases. Per altra part, la vinculació del mestre amb el món de l'arquitectura venia d'antic. Les primeres obres d'arquitectura en què va participar eren d'abast menor, o relativament menor, però aviat va obtenir la confiança de clients importants. Així, el trobem documentat en les obres d'ampliació del Palau de la Generalitat des del mes de setembre de 1521, fent la visura de l'habitatge veí que cinc anys més tard seria substituït per la Cambra Daurada (CARBONELL 2015). No està documentada la intervenció de Carbonell en aquesta darrera obra, però tampoc no és impossible, ja que el mestre de cases oficial del General era Mateu Capdevila, el seu soci més habitual. En qualsevol cas, podem atribuir a Carbonell el primer projecte d'engrandiment del Palau de la Generalitat, és a dir, la idea de terraplenar els solars adjacents al nucli gòtic de Marc Safont per construir-hi a sobre el primer tram del Pati dels Tarongers, incloses les dues llotges annexes de gust gòtic-renaixentista. L'obra es va prolongar entre 1533 i 1548, amb la col·laboració dels mestres de cases Pau Mateu i Tomàs Barça, una intervenció estrictament pràctica la d'aquests darrers, convé de precisar-ho, ja que en les obres que contracten en solitari es proclamen epígons obstinats de la tradició gòtica. Altrament, si els consellers de la ciutat requerien contínuament la participació de Carbonell en obres d'enginyeria i fortificació només podia ser per la seva competència en sistemes estructurals i tecnologia constructiva, no pas per raons estilístiques. Per exemple, a la primera dècada del segle XVI, juntament amb els mestres de cases Joan Safont i Mateu Capdevila, redactava dos memorials sobre l'obra que calia fer a la muralla de l'esperó de llevant (MADURELL 1947: 220-221).³¹ És lògic que entre 1528 i 1540 treballés en reparacions de la muralla de mar i en la construcció dels magatzems del moll i dels acabats de l'esmentat esperó (escala, portal, barana, etc.), tot per

31. Sembla que l'obra va ser assumida pel mestre de cases Antoni Carbó i el fuster Climent Carbonell, oncle del nostre Antoni: AHPB, Jaume Planes, 308/3, esborrany 1516; 1516, 5 d'abril.

un valor superior a 1.700 lliures.³² També era pels seus coneixements tècnics que el mes de novembre de 1541 fou requerit a Toledo perquè opinés sobre la reforma del palau arquebisbal i visurés la fonamentació de l'Hospital de Afuera, en aquest darrer cas en companyia de l'enginyer paduà Baldassarre Abianello o Vianello, que l'any anterior havia participat en la fortificació de Perpinyà. Ambdós projectes eren promoguts pel cardenal Juan Pardo Tavera i traçats per Alonso de Covarrubias, mestre major de la catedral de Toledo i, juntament amb Luis de Vega, mestre major dels Reales Alcázares de Madrid i Toledo. El més normal és que Carbonell i Covarrubias es trobessin cara a cara. En realitat, per a les visures encarregades al fuster es va aprofitar un seu viatge programat amb antelació amb l'objectiu d'entrevistar-se a la cort amb els Zúñiga-Requesens, per als quals va emprendre tot seguit la reforma del Palau Reial Menor de Barcelona. És probable que el seu nom fos suggerit per Juan de Zúñiga, majordom major del futur Felip II, a l'arquebisbe Tavera, que en aquell precís moment cessava com a governador de Castella, després de dos anys d'absència de Carles V, i, en conseqüència, abandonava Madrid per Toledo. L'estada castellana devia acabar de convèncer Carbonell que la seva arquitectura avançava en la direcció correcta i, a més, li va facilitar el coneixement de models concrets; per exemple, el tipus d'escala claustral usada per Covarrubias, que uns anys més tard va tenir ocasió de posar en pràctica al Palau del Lloctinent (CARBONELL 1991).

Recapitulant, fóra incorrecte interpretar la carrera professional de Carbonell com la d'un simple convers, la d'un fuster transmutat en arquitecte, perquè des de ben aviat va practicar els dos oficis simultàniament. Així, l'any 1504 capitulava una reforma de la Casa Gralla, al costat del tantes vegades esmentat Mateu Capdevila, un edifici en què va tornar a intervenir entre 1521 i 1525, en col·laboració amb el mestre de cases Gabriel Pellicer (MADURELL 1948, GARRIGA 2004, URBANO 2014). No ha estat possible dilucidar l'abast d'aquestes intervencions, ja que la documentació és escassa i fragmentària. A més d'uns pocs ornaments de la façana, l'única part que s'ha conservat de l'edifici és el pati, que mostra una configuració pregonament gòtica, excepte pel fet de substituir els tradicionals pilarets de perfil polilobulat per columnes de fust estriat i capitell corinti – alguns amb volutes invertides –, tant a la planta baixa – més robustes, servint d'imposta als arcs escarsers – com al primer pis – molt esveltes, suportant arcs apuntats. És el mateix esquema compositiu que es retroba a les llotges del Pati dels Tarongers, encara que aquí les columnes són més voluminoses; en tot cas, els capitells, obrats pel castellà Gil de Medina, també presenten volutes

32. AHCB (Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona), Consellers, Obreria, C-XIV-28; 1528, 23 de gener; 1531, 5 de maig; 1538, 2 de setembre. Una part de les estructures del baluard construït l'any 1535 van aflorar l'any 2014 durant la intervenció arqueològica efectuada arran de la reforma de l'espai de la sabana del zoo, sota la direcció de Josep Cruells. Els resultats preliminars van ser presentats en una conferència celebrada al Palau Marc de Barcelona el 20 de maig de 2016. Per visualitzar l'enregistrament en vídeo, <https://tribunadarqueologia.blog.gencat.cat/2016/05/20/propera-conferencia-de-la-tribuna-darqueologia-2015-2016-resultats-preliminars-de-la-intervencio-arqueologica-realitzada-a-lespai-de-la-sabana-africana-al-parc-zoologic-de/>

invertides. A més d'això, són molt similars les finestres de l'àtic i el motlluratge i la decoració dels carcanyols, cosa lògica ja que deriven d'un mateix model, el pati gòtic del Palau de la Generalitat. Per tant, l'atribució del pati Gralla a Carbonell i Pellicer em sembla força plausible. L'any 1504 també treballava amb els mestres de cases Mateu Capdevila i Joan Romeu en el campanar de Sant Feliu d'Alella (MAS 1906: 15). I també és primerenca una obra indeterminada efectuada pels mateixos mestres al palau episcopal de Barcelona el mes d'abril de 1505, potser en l'ampliació finançada pel bisbe Pere Garcia (MÀRIA, MINGUELL 2009-10).³³ En aquestes primeres obres l'aportació de Carbonell devia estar relacionada amb la fusteria d'obra grossa, però aviat la feu compatible amb la traça i supervisió de projectes d'arquitectura. És per això, és a dir, perquè era considerat un expert en matèria constructiva, que era convidat a visitar construccions variades: portada de l'església de Sant Miquel de Barcelona, l'any 1516 (DURAN I SANPERE 1972-75, III: 319-321), que suposava l'aparició a la ciutat del repertori gòtic aplicat a l'arquitectura; rectoria de Sant Joan d'Horta de Barcelona, l'any 1526 (MADURELL 1948: 186, doc. 102); dormidor del monestir de Pedralbes, l'any 1533 (SANJUST 2013); campanar de Sant Feliu de Girona, l'any 1536 (CLARA 1983). Per al nostre protagonista, l'adquisició de coneixements tècnics i el perfeccionament del mètode projectual – mal que de moment sols se n'ha localitzat un dibuix autògraf, un plànol parcial del Palau Reial Menor – avançaven en paral·lel a una mutació estilística àrdua, que en una primera fase es va limitar a la incorporació de morfologies renaixentistes sense comprometre les composicions gòtiques – posem per cas, les columnes de les llotges del Pati dels Tarongers –, però que gradualment desembocarà en una aprehensió raonablement coherent del codi lingüístic clàssic, llicències proporcionals i sintàctiques a banda. Aquest procés culmina en el Palau del Lloctinent, on descobrim l'ús estructural de l'ordre, la definició d'eixos de simetria en planta i en alçat, l'ordenació regular de les obertures, un tipus palesament renaixentista d'escala claustral – coberta, a més, amb un magnífic enteixinat amb forma de cúpula vuitavada –, l'elecció de voltes per aresta romana per a les galeries superiors del pati i la introducció a l'entresòl de finestres balconeres de vague ressò bramantesc – podríem dir que són una versió local dels finestrals del palau Caprini, divulgats gràcies al famós gravat d'Antoine Lafréry de l'any 1549.³⁴ El

33. En el futur caldrà analitzar altres obres que Carbonell hi va efectuar l'any 1523 amb el mestre de cases Gabriel Pellicer (ACB, Notarial, Joan Vilana, vol. 861; 1523, 23 d'octubre). Però també les del mestre de cases Bartomeu Mas i el fuster Pere Blasco (ACB, Notarial, Dalmau Ginebret, vol. 844, 1468-71; 1469, 11 de setembre i 23 de desembre), els mestres de cases Bartomeu Mas i Joan Bordils (ibidem; 1470, 19 de novembre i 1470, 14 de desembre) i els mestres de cases Bartomeu Pellicer i Joan Salat i els fusters Pere Blasco i Galceran Tomàs (ACB, Notarial, Dalmau Ginebret, vol. 845, 1471-74; 1471, 8 de novembre i ss.).

34. Encara és un enigma la llotja que bada al buit de l'escala, a nivell de la planta noble. Va estar cegada durant molt de temps fins que l'any 1979 va ser redescoberta i restaurada. S'ha dit que data de l'època del conestable Pere de Portugal (1464-66) i que estava integrada en alguna estança del palau reial. Aquesta hipòtesi no és admissible. En canvi, recorda obres castellanques i aragoneses cincentistes, tant per la composició global com pels detalls: la balustrada, les columnes corínties,

romanent goticitzant – brancals i guardapols de les finestres, gàrgoles, torretes de guaita volades – i alguna concessió a la tradició local – portals de mig punt adovellats – tenen menys pes en un conjunt que Carbonell devia voler exhibir com un exemple de modernitat, sobretot pel que fa a l'articulació del pati. Potser també com a model a seguir. En aquest sentit, caldrà investigar en el futur la influència, o qui sap si la intervenció directa, de Carbonell en algunes construccions encara anònimes, com són ara el Castell Nou de Llinars, edificat entre 1548 i 1558, o la més primerenca i retardatària Torre Ramona de Subirats, que manà construir Francesc Gralla i Desplà després de l'any 1521. Convé que recordem d'on venia Carbonell: posem per cas, de jove havia treballat durant alguns anys en la fabricació dels respatlles i pinacles flamígers del cadirat sobirà del cor de la catedral. No és cap secret que l'episodi barceloní de Bartolomé Ordóñez va ser decisiu per als mestres locals més inquiets, un daltabaix estètic en el modest ambient artístic de la capital, del qual Carbonell va ser un testimoni privilegiat. També se sap que Ordóñez li va subcontractar la manufactura de les mampares de fusta que formen els passadissos d'accés al cor alt, així com la preparació de les que havien de cisellar ell mateix i el lorenès Jean Mone. Una prova de la relació de confiança que mantenien aquells artistes és que Carbonell i el pintor Joan de Borgonya acceptaren ser els avaladors d'Ordóñez i Mone quan aquests contractaren el 7 d'octubre de 1517 el grup de deu escultures de terracota que havien de conformar un sant sepulcre per a l'església de l'hospital de la Santa Creu (DURAN I SANPERE 1960: 71). Però, per a Carbonell també devia ser un estímul la relació amistosa mantinguda amb Joan de Tours, Joan de Borgonya i altres artistes del primer Renaixement català, de capteniment classicista més titubejant que el d'Ordóñez, però a la llarga no menys importants per consumir la ruptura definitiva amb la tradició gòtica. De tota manera, en la cadena de pro-

l'afegit de les “zapatas” damunt del capitell per reduir la llum de l'intercolumni, el motlluratge de l'entaulament. Aquesta solució es troba ja en obres de Lorenzo Vázquez i, en general, en l'anomenada arquitectura alcarreña de l'inici del segle XVI, i va tenir una difusió enorme. Per exemple, Alonso de Covarrubias la fa servir amb algunes variacions en diverses obres de Toledo: claustre del convent dominicà, pati del palau Malpica, pati de l'Alcázar (amb escala imperial, però), etc. Sobretot, entre els plausibles models de Carbonell, interessa destacar el pati dit de Fonseca i l'escala claustral annexa – coberta, a més, amb un enteixinat a manera de cúpula vuitavada – del palau arquebisbal d'Alcalà d'Henares (cremat l'any 1939), també de Covarrubias. Per tant, pel que fa al Palau del Lloctinent, es podria pensar en un primer projecte inspirat en models castellans – en concret, de Covarrubias –, però que degué ser desestimat per raons desconegudes. Admetre aquesta teoria implica acceptar que el responsable del tancament va ser el mateix Carbonell, perquè així ho exigia el sistema de voltes triat per cobrir les galeries superiors del claustre, llevat que aquestes voltes siguin molt posteriors. En tot cas, és imprudent passar de l'estadi de les especulacions sense disposar d'una història completa de l'edifici. Si fem cas dels llibres d'obra conservats, s'hi va treballar durant tot el segle XVI i, fins i tot, a l'inici del següent. Per exemple, caldrà interpretar una dada fins ara inèdita i sorprenent: el mes de juliol de 1630 la Generalitat adquiria 46 balustres grans de fusta «per lo palau del rey, sobre la escala principal» (sens dubte, part dels 60 que formen la balustrada de la coberta) i 9 balustres «per la porta del cap de l'escala» (per lògica, la meitat de la balustrada de la llotja immediata, un nou element aparentment contradictori que hem d'afegir a l'enigma). ACA, Generalitat, Obres, Sèrie G, 26/21, f. 20v.

jectes que determinen la carrera professional de Carbonell, la caixa de l'orgue de la catedral barcelonina és una baula crucial, tant per l'elecció d'un repertori ornamental exclusivament renaixentista com, sobretot, per la incorporació de l'ordre arquitectònic complet, del qual, a més, arriba a entendre les funcions estructural i compositiva. Això explica que, a la fi, l'any 1549 fos qualificat pels cònsols de mar «fuster y arquitector» (TORRAS 2001: 148, 299), la primera vegada que aquest darrer mot és aplicat en època moderna a un tracista local, si més no en un document redactat en llengua catalana.

Bibliografia

- ALONSO, Gabriel, 1976. *Los maestros de la Seu Vella de Lleida y sus colaboradores*, Lleida: Instituto de Estudios Ilerdenses
- BALDELLÓ, Francesc, 1946. “Órganos y organeros en Barcelona (siglos XIII-XIX)”, *Anuario Musical*, I: 195-231
- BASSEGODA NONELL, Joan, 1995. *Els treballs i les hores a la catedral de Barcelona*, Barcelona: Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi
- BONET CORREA, Antonio, 1983. “La evolución de la caja del órgano en España y Portugal”, *El órgano español. Actas del Primer Congreso, 27-29 octubre 1981*, Madrid: Universidad Complutense: 243-354
- CARBONELL BUADES, Marià, 1991. *L'arquitectura classicista a Catalunya*, tesi doctoral, Universitat de Barcelona
- 2000-01. “Bartolomé Ordóñez i el cor de la catedral de Barcelona”, *Locus Amoenus*, 5: 117-147
- 2002. “L'insòlit trasllat de la capella de Sant Jordi del palau de la Generalitat de Barcelona a mitjan segle XVI”, *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 6: 97-107
- 2015. *El Palau de la Generalitat de Catalunya. Art i arquitectura*, Barcelona: Generalitat de Catalunya
- 2019. *Bartolomé Ordóñez i l'obra renaixentista del cor de la catedral de Barcelona*, Barcelona: Catedral de Barcelona
- CARBONELL BUADES, Marià; GARRIGA RIERA, Joaquim, 2004. *El Palau de la Generalitat a l'època del Renaixement*, Barcelona: Generalitat de Catalunya
- CLARA, Josep, 1983. “La construcció del campanar de Sant Feliu durant el segle XVI”. *Revista de Girona*, 104: 189-97
- DACOS, Nicole, 2004. “Un raphaëlesque calabrais à Rome, à Bruxelles et à Barcelone: Pedro Seraphin”, *Locus Amoenus*, 7: 171-196
- DÍAZ RUIZ, M. Pilar, 2019. *Antoni Carbonell: Arquitecto en el siglo XVI. Estado de la cuestión*, treball final de màster, Universitat de Barcelona
- DURAN I SANPERE, Agustí, 1960. *Per a la història de l'art a Barcelona. Glosses a documents dispersos*, Barcelona: IEC
- 1973-75. *Barcelona i la seva història*, Barcelona: Curial
- ESCALONA, Josep Maria, 2000. *L'orgue a Catalunya: història i actualitat*, Barcelona: Generalitat de Catalunya

- GARRIGA, Joaquim, 1987. "L'art cinccentista català i l'època del Renaixement: una reflexió", *Revista de Catalunya*, 13: 117-144
- 1995. "Un «escultor sin obra» del siglo XVI: mestre Joan de Tours, imaginaire, ciutadà de Barcelona", *Homenaje al professor Martín González*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 343-354
- 2004. "La peripècia de la casa Gralla i un quadern d'Elies Rogent de 1856", *Butlletí de la Reial Acadèmica de Belles Arts de Sant Jordi*, XVIII: 211-231
- GAVARA, Joan J.; GÓMEZ-FERRER, Mercedes, 1998. "Fernando Yáñez de la Almedina y el órgano renacentista de la catedral de Valencia", F. BENITO DOMÉNECH (a cura de), *Los Hernandos. Pintores hispanos del entorno de Leonardo*, València: Generalitat Valenciana: 237-246
- GREGORI I CIFRÉ, Josep Maria, 1987a. *La música del Renaixement a la catedral de Barcelona, 1450-1580*, tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona
- 1987b. "Assaig crític-bibliogràfic sobre Pere Alberch i Ferrament, àlies Vila (1517-1582)", *Anuario Musical*, 42, 1987: 93-104
- 1988. "Notes per a l'estudi de la música del Renaixement a Catalunya: Pere Alberch i Ferrament, àlies Vila (1517-1582) i la nissaga vigatana dels organistes «Vila»", *Ausa*, XIII/120: 61-74
- 2018. "Pere Vila (ca. 1465-1538), organista de les catedrals de Vic i València, probable autor del magnificat A 4 (BC: M 1167, OLIM E: TarazC 2/3)", *Revista Catalana de Musicologia*, XI: 31-61
- GUANYABENS, Nicolau; ALARCÓN, Xavier, 2013. "El retaule de l'església de Sant Miquel de Mata", *Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria (Mataró)*, 106: 6-24
- JARDÍ, Montserrat, 2006. *Mestres entalladors a Barcelona durant la segona meitat del segle XV i primer quart del segle XVI: de la tradició germànica a la producció local*, tesi doctoral, Universitat de Barcelona
- LÓPEZ TORRIJOS, Rosa; GARCÍA CIRUELOS, Rebeca, 2012. "El Palacio real menor de Barcelona y su capilla. Reformas del siglo XVI", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 24: 33-48
- MADURELL I MARIMON, Josep Maria, 1946. "El arte en la comarca alta de Urgel", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, III: 259-340; IV: 9-172, 297-416
- 1947. "Escultores renacentistas en Cataluña", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, V, 3-4: 205-339
- 1948. "Los contratos de obras en los protocolos notariales y su aportación a la historia de la arquitectura (siglos XIV-XVI)", *Estudios y Documentos de los Archivos de Protocolos*, I: 105-199
- 1951. "Documentos para la historia de los maestros de capilla, cantores, organistas y organeros (siglos XIV-XVIII)", *Anuario Musical*, 6: 205-225
- 1970. *L'art antic al Maresme*, Mataró: Caixa d'Estalvis Laietana
- MÀRIA, Magdalena; MINGUELL, Joan Claudi, 2009-10. "El Palau Episcopal de Barcelona. Cronologia arquitectònica d'un edifici de vint segles d'història", *Locus Amoenus*, 10: 63-86
- MARÍAS, Fernando, 2019. "«[...] perquè ací tenen en molt lo qui à feta la trassa». Una planta del Palacio Real Menor de Barcelona entre Tejidos viarios y personales", *Locus Amoenus*, 17: 27-43
- MÁRQUEZ CARABALLO, Pablo, 2017. *Los órganos de la catedral de Valencia durante los siglos XVI-XXI. Historia y evolución*, tesi doctoral, Universitat de València
- MAS, Josep, 1906, *Notes històriques del bisbat de Barcelona*, Barcelona: J. Vives

- 1913-14, “Notes d’escultors antics a Catalunya”, *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 7: 115-128, 185-193
- NARVÁEZ, Carme, 2019. “Noves interpretacions sobre les reformes renaixentistes del palau familiar dels Requesens a Barcelona”, *Los mundos del arte. Estudios en homenaje a Joan Sureda*, Barcelona: Universitat de Barcelona: 151-167
- SANJUST LATORRE, Cristina, 2013. “Seguint els passos de la fundadora. Teresa de Cardona i el monestir de Santa Maria de Pedralbes”, *Redes femeninas de promoción espiritual en los Reinos Peninsulares (s. XIII-XVI)*, Roma: Viella: 219-243
- TERÉS, Maria Rosa, 1987. *Pere ça Anglada. Introducció de l’estil internacional en l’escultura catalana*, Barcelona: Proa
- TORRAS I TILLÓ, Santi, 2001. *Mare Aureum. Artistes i artesans de la Llotja de Mar de Barcelona a l’època del Renaixement*, Barcelona: Museu Marítim
- URBANO, Judith, 2014. “Noves aportacions sobre la façana i el pati de la Casa Gralla”, *Matèria*, 8: 157-168
- VILA, Pep, 2013. “Iconografia de les carasses o caps de moro als orgues de les esglésies catalanes. Una representació del triomf del Cristianisme sobre l’Islam”, *Annals de l’Institut d’Estudis Gironins*, LIV: 677-684
- VILLANUEVA, Francesc, 2009. “Mateo Flecha el Viejo en la Catedral de Valencia: sus dos períodos de magisterio de capilla (1526-1531? y 1539-1541) y su entorno musical”, *Anuario Musical*, 64: 57-108
- 2014. “Los órganos de la catedral de Valencia en el tránsito del Gótico al Renacimiento”, *Nassarre*, 30: 15-68
- YEGUAS, Joan, 2001. *L’escultura a Catalunya entre 1490 i 1575. De la tradició medieval a la difusió i consolidació de les formes «a la romana»*, tesi doctoral, Universitat de Barcelona
- 2021. “Els escultors Huguet a la Catalunya del segle XVI”, Joan BOSCH BALLBONA (a cura de), *L’art de narrar les imatges. Escrits en homenatge a Joaquim Garriga i Riera* (Memoria Artium, 28) Bellaterra-Barcelona-Girona-Lleida-Tarragona: UAB, UB, UdG, UdL, URV: 313-324



Fig. 1. Antoni Carbonell i altres, 1538-40. Orgue major de la catedral de Barcelona. © 2015 Institut Amatller d'Art Hispànic, im. 05303029 (foto Gudiol A-3117/abans de 1939).



Fig. 2. Joan Flix (fuster), Gabriel de Brussel·les (escultor), 1553-54. Catedral de Barcelona, batents del portal del claustre. © Catedral de Barcelona. Servei fotogràfic (foto Guillem F. Gel).



Fig. 3. Gabriel de Brussel·les, 1553-55. Basament de pedra del retaule de Sant Miquel de Mata.
© Foto Ruth Garcia.



Fig. 4. Antoni Carbonell i altres, 1538-40. Orgue major de la catedral de Barcelona, detall. © Catedral de Barcelona. Servei fotogràfic (foto Guillem F. Gel, 0464).



Fig. 5. Antoni Carbonell i altres, 1538-40. Orgue major de la catedral de Barcelona, detall.
© Catedral de Barcelona. Servei fotogràfic (foto Guillem F. Gel, 0477).



Fig. 6. Antoni Carbonell i altres, 1538-40. Orgue major de la catedral de Barcelona, detall. © Catedral de Barcelona. Servei fotogràfic (foto Guillem F. Gel, 0482).



Fig. 7. Antoni Carbonell i altres, 1538-40. Orgue major de la catedral de Barcelona. Vista general, amb les sarges de Pere Serafí. © 2007 Institut Amatller d'Art Hispànic, im. 02437001 (foto Mas CB-620/1932).

Arquitectura

ANTONI CONEJO DA PENA

«Quod visum placet».

Una mirada al gòtic català a través de les arquitectures pintades*

Em resulta impossible destriar el que m'agradaria dir i agrair a la Dra. Rosa Terés. El meu deute personal i professional envers ella és etern pel que he après al seu costat, primer durant l'elaboració de la meva tesi doctoral (1996-2002) i després com a companya a la Universitat de Barcelona (2002-20). Però per damunt de tot, m'ha ensenyat a obrir els ulls. Gràcies a ella he entès que els historiadors de l'art som uns éssers privilegiats que ens dediquem a contemplar i analitzar obres que generen emocions, que desperten la curiositat i conviden a reflexionar, i que compartim un denominador comú: treballem amb coses belles. Fet i fet, la bellesa manté un estret vincle amb la vista, tal com sant Tomàs va immortalitzar amb la seva cèlebre afirmació «Pulchrum est quod visum placet». Bell és l'objecte que vist i contemplat produeix gaudi i allò bell exigeix ser conegut. Jo tinc la sort d'haver gaudit i de seguir gaudint del seu mestratge i de la seva amistat. Gràcies Rosa!

1. «Item perspectiva»: la curiositat de mirar a través

Reals o imaginades, utòpiques o inventades, o senzillament fantàstiques, les arquitectures pintades han estat objecte i subjecte de la història de l'art. En el gòtic se solien concebre com a mers scænæ frons que proporcionaven als personatges un lloc on moure's lliurement i superar així els fons neutres i daurats típics d'altres estils. Tant era que aquest espai fos autèntic o convencional, o que

* El present estudi s'inscriu en el projecte *Barcelona en el contexto del gótico meridional: arquitectura y ornamentación* de la Universitat de Barcelona (PGC2018-094265-B-I00) i parteix de dues ponències: *La rappresentazione dell'architettura civile nell'arte gotica catalana*, llegida en el IV *Congresso Internazionale del Tardogotico* (Palerm, octubre 2019); i *L'architettura civile a confronto. Un viaggio dalla Catalogna alla Sicilia, secc. XIV-XV*, presentada en el seminari internacional *L'antica Corona d'Aragona. Il mondo iberico e Siracusa nell'età del Rinascimento* (Catània, juny 2021). Abreviatures: AHCB: Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona; BnF: Bibliothèque nationale de France (París); BUV: Biblioteca Universitària de València; MdM: Museu de Mallorca; MDU: Museu Diocesà d'Urgell (Seu d'Urgell); MDT: Museu Diocesà de Tarragona; MdZ: Museo de Zaragoza; MEV: Museu Episcopal de Vic; MLDC: Museu de Lleida: Diocesà i Comarcal; MNAC: Museu Nacional d'Art de Catalunya (Barcelona); MNP: Museo Nacional del Prado (Madrid).

no es respectessin els principis bàsics de proporció, el més important era conferir a l'escena un plus de versemblança naturalista. Per això, els pintors gòtics també es delien per detallar les textures dels materials i els complements ornamentals d'allò que representaven, i per convertir les seves obres en un fecund camp de proves d'una incipient perspectiva lineal, molt abans que aquesta quedés codificada matemàticament en les albers del Renaixement.

Bruno Zevi (1981: 19) ja va reivindicar que la diferència entre l'arquitectura i la resta de llenguatges artístics resideix en l'ús d'un vocabulari tridimensional que involucra l'home i que li permet endinsar-s'hi i caminar-hi. Gràcies a la perspectiva, els pintors van aprendre a suggerir la tercera dimensió en un suport pla. De fet, aquesta ha estat una de les grans preocupacions dels artistes figuratius al llarg dels segles. George Foucart (1896) fou un dels primers a recordar que els egipcis ja s'havien esmerçat a dotar les seves pintures i relleus de corporeïtat i profunditat. Per la seva banda, els decoradors de les cèlebres ceràmiques de la Grècia arcaica, primer van aparentar la superposició de personatges mitjançant subtils gradacions cromàtiques o ombrejats, i després a través de figures en tres quarts. Però amb el pas del temps, van anar més enllà. L'arquitecte romà Vitruvi (*De Architectura* VII, 5), partint d'uns textos desapareguts de Demòcrit i Anaxàgores, concedí el títol honorífic de patriarca de la perspectiva gràfica a Agatarc de Samos, un pintor hel·lè de la segona meitat del segle V aC que, pel que sembla, va dissenyar l'escenografia («scænam fecit») per a la representació teatral d'una tragèdia d'Èsquil. El mateix Vitruvi recordava que de bell antuvi els romans solien pintar les parets de llurs cases i vil·les amb architectures fictícies. El seu millor reflex són les pintures dels anomenats segon i tercer estil pompeians, que gràcies al domini del trompe l'œil eren capaces de trencar virtualment la paret del fons amb falses obertures que accentuaven la percepció subjectiva de la tercera dimensió. Els innumbrables exemples conservats al llarg i ample de l'imperi han contribuït a proporcionar-nos una visió molt més acurada de l'arquitectura de l'època, però no només en pintura. No són pocs els relleus que esbossen l'alçat d'edificis i d'espais urbans, molts desapareguts, que ens permeten filar molt prim a l'hora de situar-los dins la topografia de l'antiga Roma.

Aquestes pràctiques inherents a l'art de l'antiguitat es van mantenir vives amb major o menor intensitat fins a l'edat mitjana (GALTIER 2001). En el gòtic, les cambres de les residències senyorials sovint es cobrien amb una pell cromàtica ben heterogènia (ALCOY 2009). Però pel que fa a les architectures pintades pròpiament dites, el seu ús se cenyí sobretot a definir un marc espacial en la representació d'episodis bíblics i hagiogràfics. El tema ja ha estat objecte d'estudi per al Trecento i el Quattrocento italians.¹ Erwin Panofsky (1999: 11, 36-38), per exemple, no dubtà a encimbellar Duccio i Giotto al graó més alt del pòdium dels fundadors de «la concepció de l'espai modern perspectiu», i reblà el clau en afirmar que la representació d'un espai tancat significà una autèntica revolució en la valoració formal de la superfície pictòrica. Aquesta deixà de ser un simple

1. Vegi's la síntesi de FROMMEL, WOLF 2016.

pla a on situar-hi – i a vegades apilonar – coses i personatges per transformar-se en quelcom profund, quasi transparent. És el que Albrecht Dürer va definir com la «item perspectiva», en el sentit de mirar a través (ZAPALAC 1995: 131). Així va rebrotar el vell costum romà de recrear l'espai en perspectiva, el qual havia restat adormit – però també resilient – durant segles. Les dues escenes del cicle d'Isaac de la basílica superior d'Assís, atribuïdes a un mestre que per molts podria tractar-se d'un jove Giotto, són el millor reflex d'aquest procés, tant pel que fa a la construcció i la il·luminació de l'espai com a la corporeïtat escultòrica dels personatges (SIMI 1989). Tot plegat suposà una absoluta novetat respecte al que s'havia pintat amb anterioritat. L'impacte va ser enorme i a partir d'aquí gairebé tots els artistes van aportar el seu particular granet de sorra a la interpretació dels espais arquitectònics, tant interiors com exteriors, ni que fos d'una forma més convencional que no pas veraç.

2. *Arquitectures pintades: realitat o ficció?*

Des d'un punt de vista metodològic, l'observació i l'anàlisi de les arquitectures pintades obre la porta a un ampli ventall de lectures creuades per comprendre millor la vida quotidiana i per acostar-nos al paisatge urbà, els gustos i les preferències constructives de cada moment. Són, com diu Delfin Rodríguez (2011: 19-49), una metàfora del temps i de l'espai. Tanmateix, no ens hem de limitar a mirar-les com un simple accessori visual perquè, tal com reclamava Pierre Lavedan (1954: 30), són per si mateixes autèntiques obres d'art dins d'una obra d'art, si bé és cert que, en comparar l'arquitectura pintada amb la realitat, només en comptades ocasions podem associar-la amb edificis concrets, s'hagin conservat o no.

Pel que fa a Catalunya, els pintors actius c. 1325-1400 es van afanyar a seguir l'estela dels “revolucionaris” mestres italians, així que no és difícil detectar, rere les pinzellades dels Bassa, els Serra o Borrassà, les mateixes façanes transparents dissenyades per Giotto, Simone Martini, els Lorenzetti i tants d'altres, que ens conviden a tafanejar el que s'hi amaga al darrere. I el mateix podem dir de la presència de construccions resoltes en perspectiva invertida, de cambres senyorials dissenyades per ser vistes frontalment, de la inclusió d'encavallades i de senzilles cabanes o estables de fusta situats al bell mig d'un ambient rural, o de l'evocació de paisatges rocosos a penes esquitxats per algun arbre aïllat. Al respecte, trobo escaient començar amb la representació d'un dels moments culminants de la vida del protomàrtir sant Esteve: la disputa amb els jueus del Sanedrí (Ac 6,8-15). Basta una fugaç mirada a les versions conegudes del gòtic català per adonar-nos que cada mestre va recrear-la en un marc ben diferent. Per exemple, en el retaule del monestir de Santa Maria de Gualter atribuït a Jaume Serra (c. 1385; MNAC, inv. 003947), la història es desenvolupa dins del que sembla un espai de culte cristià i no en un d'hebreu, com caldria haver esperat (fig. 1). Efectivament, al darrere, advertim l'alçat interior d'un església de pedra, coberta amb diversos

trams de volta de creueria i amb la paret del fons perforada per quatre òculs calats amb traceries radiants. Més enllà de la deficient aplicació de la perspectiva, ja que no queda clar si les fines columnes en què imposten els nervis estan adossades al mur o bé serveixen per separar la nau central d'una lateral, el cert és que l'ambient resulta familiar a l'espectador, car tots els elements constructius són consuetudinaris de l'arquitectura gòtica catalana. En canvi, en la mateixa escena del retaule del Sant Esperit de la Seu de Manresa (c. 1393-94), Pere Serra – germà d'en Jaume – va resoldre la tramoia arquitectònica d'una manera diversa. Tot i que la composició, la visió frontal i la distribució dels personatges són idèntiques, la disputa s'esdevé en una irreal llotja, cobricelada per un senzill embigat i a la que li han manllevat les columnes davanteres de suport; cap rastre, doncs, d'un temple gòtic. Una lectura similar es desprèn d'un compartiment de predel·la fet unes dècades abans pel cercle dels Bassa, un altre cop amb sant Esteve i els jueus com a tema central (c. 1340-60; MNAC, inv. 044527). Aquí, la querella té lloc en una modesta habitació resolta en perspectiva obliqua, precedida per dues finíssimes columnetes de fust helicoidal que donen pas a l'estança pròpiament dita, la qual es cobreix amb un empostissat de fusta de color vermell. Una rèplica quasi igual la devem al Mestre de Badalona, al retaule de Sant Joan Baptista i Sant Esteve procedent de l'església badalonina de Santa Maria (primer terç del segle XV; MNAC, inv. 015824). En aquests exemples tot és tan ambigu que resulta impossible desxifrar si estem davant d'un espai civil o religiós, cosa que fet i fet no devia preocupar gaire als seus artífexs, ja que el més important era centrar l'atenció en l'aïrada discussió judeo-cristiana.

Tornant a la disputa de Gualter, vull aturar-me en els òculs del fons. Es tracta de finestres calades amb trifolis i quadrifolis de tipus radiant que porten a la memòria els clàssics rosetons de les façanes de les esglésies gòtiques.² No és un cas aïllat. Guerau Gener, en el retaule de Sant Bartomeu i Santa Elisabeth de la catedral de Barcelona (c. 1400), va resoldre l'arquitectura de la visita de la santa als malalts de manera magistral. Els llits dels impeditos es troben a l'interior d'un edifici de dues naus, cobert amb voltes de creueria i il·luminat per quatre finestres de mig punt i un parell de circulars. Aquestes últimes, a les que cal afegir una tercera apostada en el carcanyol de l'arc geminat visible en primer terme, presenten traceries radiants molt properes a les dissenyades per Jaume Serra. Un altre exemple és un fragment d'un retaule dedicat a sant Andreu, obra de Lluís Borrassà (c. 1400-1415; MNAC, inv. 063975). Aquí, un jove treu el cap per una finestra ogival al damunt de la qual, a manera de timpà translúcid, s'albira un òcul amb una traça similar a les de Gualter (fig. 2). Ara bé, aquest tipus de claraboies també es poden trobar en altres llocs, encara que de dimensions més reduïdes com ara ampits, fonts urbanes – com les gòtiques conservades a Solsona i Barcelona (CUBELES 2003) – o escales d'obra. De tot plegat se'n fa ressò la pintura contem-

2. No es tracta, però, d'un rosetó. En el retaule de Gualter, la inventio del cos del protomàrtir té lloc al davant d'una església gòtica presidida per una gran rosassa, amb un disseny ben diferent dels òculs de la disputa.

porània. El pintor i mercader Joan Rosat, actiu a Mallorca a mitjan segle XV, fou l'artífex d'un grandios retaule consagrat a santa Margarida procedent del convent illenc homònim i del qual només se'n conserva la predel·la (c. 1456; MdM, inv. 4157). L'escena del captiveri de la santa titular s'emmarca en un ambient urbà. A la dreta hi ha la presó i, a l'esquerra, una galeria alta, coberta i sostinguda per columnes i barana amb un òcul perforat per un motiu helicoidal (fig. 3). Pel que fa al "món real", avui dia podem contemplar-ne de molt similars en els ampits de les naïes volades dels patis interiors d'alguns casals dels segles XV-XVI, com el palau de la Generalitat i la casa Berenguer Aguilar de Barcelona, el palau Orologio a Siracusa o Cal Comte a Ciutat de Mallorca. El mateix podem dir de les escales arrambades, les quals acostumen a ser l'epicentre d'una subtil decoració que exalta alhora la monumentalitat de l'immoble i el prestigi dels propietaris. És cert que n'hi havia de sòbries i orfes d'ornamentació – la predel·la de Joan Rosat n'evoca una –,³ mentre d'altres es limitaven a marcar el ritme ascendent dels grans amb pinacles, com es pot veure al palau de la Generalitat de València. Però les més sumptuoses s'embellien amb petits rosetons, orbs o calats amb filigranes helicoidals, foliades o flamígeres de tall semblant a l'ideat per Rosat. A Mallorca van gaudir de molt èxit (CAPELLÀ, DOMENGE 2021) i a Barcelona hom no pot oblidar la majestuosa escala del citat palau de la Generalitat de Catalunya, obra de Marc Safont (1424-25).

D'altra banda, abans ja he parat esment de les estances cobertes amb teginats de fusta. Qualsevol llar medieval en tenia i a les més riques acostumaven a estar pintats amb tota mena de motius: geomètrics, vegetals, humans, cinegètics, heràldics, al·legòrics, etc. (DOMENGE, CONEJO 2007) Per tant, no és d'estranyar que els pintors i miniaturistes les utilitzessin per cobrir les seves particulars "cases de nines". Els exemples que podria citar són quasi infinits. Des dels il·lustris edificis concebuts pels anònims mestres de Sant Domènec de Puigcerdà o de les portes del políptic major de la catedral de Tortosa (primera meitat i mitjan segle XIV, respectivament), fins a les cambres més versemblants del ja mencionat Jaume Serra. Aquest últim va resoldre l'escena de Jesús entre els doctors del retaule de la Mare de Déu de Sixena (c. 1367-81; MNAC, inv. 015916) amb una composició que repetiria, quasi mimèticament, el seu germà Pere per al ja esmentat retaule del Sant Esperit de Manresa (finals segle XIV). En ambdues obres, l'habitació obre les parets laterals cap a enfora amb una forçada perspectiva cònica per tal de guanyar el màxim d'amplitud visual i es clou amb un enteixinat a biga i cabiró, tot decorat amb traços geomètrics i florals.⁴ Per tal de suggerir la sensació subjectiva de profunditat, les ortogonals definides pels cabirons del teginat de Sixena es

3. Tanmateix, el protagonisme de les escales en la pintura gòtica és gairebé nul i, quan hi apareixen, se solen representar frontalment, com a la presentació de la Mare de Déu. Una excepció seria la del *Breviari de Martí l'Humà*, il·lustrada de manera esbiaixada i sobre d'una prominent volta (c. 1399-1403; BnF, ms. Rothschild 2529, f. 312).

4. Els florons o les roses, pintades o embotides, es compten entre els repertoris decoratius més habituals dels sostres gòtics conservats. A Barcelona, els de la Casa de la Ciutat i la llotja de mercaders en són un bon exemple (DOMENGE, VIDAL 2013: 17, 28, 34-35; BERNAUS 2013: 74-75 i 77).

projecten de la següent manera (fig. 4). In primis, dos grups divergents de tres diagonals paral·leles entre si i distribuïdes a esquerra i dreta del tron de Crist, convergeixen en direccions oposades cap a un eix de fugues.⁵ En segona instància, les diagonals restants situades just a sobre del respall de la cadira segueixen una alineació ben diferent, amb dues paral·leles i una tercera que les talla en biaix.⁶ L'aplicació deficient de la perspectiva és del tot normal en la pintura de l'època, tot i que el cert és que hi ha pintors que se'n surten millor que d'altres. Així, si parlem en termes estrictament geomètrics, el disseny del sostre de la disputa de sant Esteve de Manresa es encara més bàsic, ja que les quatre bigues s'han dividit en dos grups que es projecten cap a un eix de fugues que defineixen un parell de V virtuals paral·leles entre si; fet i fet, aquest és un dels recursos més habituals dels pintors catalans.⁷ Per contra, Ramon de Mur va trobar una alternativa més simple, però al meu entendre més eficaç i sobretot versemblant, per a l'empostissat del Sant Sopar del retaule de Santa Maria de Guimerà (c. 1402-12; MEV, inv. 853 et al.). En aquest cas, l'habitació transparent en què té lloc el cèlebre àpat es resol amb una perspectiva obliqua. La percepció tridimensional es reforça amb l'embigat pla, el qual es compon per uns taulons de fusta que recolzen sobre una sèrie de cabirons, tots paral·lels entre si, mentre uns llistons horitzontals en tapen les juntes. Aquests últims són els únics elements decorats a base d'un escacat bicromat, motiu similar al que podem sotjar al viu en alguns teginats conservats, com els de l'església de Sant Miquel de l'Espluga de Francolí – en aquest cas una coberta a dues aigües del segle XIII –, i més particularment, el d'una de les estances del segon pis del palau episcopal de Girona decorat amb escuts del bisbe Arnau Bertran (1419-1431). Més sorprenent, en canvi, és l'anunciació de la mort de la Verge del citat retaule de Sixena, la qual s'esdevé en un habitacle dibuixat en una accentuada perspectiva cavallera. Emperò, la cosa curiosa radica en la coberta interior, que tot i ser línia i cassetonada, no és plana, ans de mig punt, una solució del tot inèdita en el gòtic català que fa dubtar si es tracta d'un error o d'una simple invenció de Jaume Serra.⁸ No és l'únic cas. Pere Serra en féu ús a l'Anunciació del retaule d'Abella de la Conca (darrer quart segle XIV; MDU, inv. 131) i poc després, Jaume Cabrera va fer el mateix en la salvació miraculosa d'un infant del retaule de Sant Nicolau i Sant Miquel de la Seu de Manresa (1406). El que sí que trobem en el centre-nord d'Europa a partir del segle XIII són edificis

5. Sobre la projecció d'ortogonals i el dit "fantasma" del punt de fuga en la pintura gòtica, vegeu MESA 1989.

6. Si a la projecció de les ortogonals del teginat hi afegim la dels dos voladissos del respall, la sensació d'instabilitat i d'irrealitat s'accentua encara més.

7. El patró canònic és l'emprat per Bernat Martorell en el repartiment d'almoïna del retaule de Sant Llúcia, on la profunditat de la sala s'accentua gràcies al voladís amb tres petites voltes de canó de mig punt (c. 1435; MNAC, inv. 251547).

8. En l'anunciació del naixement de Jesús de Sixena la composició és gairebé idèntica i l'única diferència radica en el sostre, cassetonat però en aquest cas horitzontal. De voltes cassetonades se'n feien, però en cronologies posteriors i de pedra o guix i rajola, com la contractada el 1585 pel mestre Juan Custura per a una capella dels Trinitaris de Barcelona (MADURELL 1948: 172).

amb voltes de canó de fusta reforçades per nervis o tirants (CONEJO 2017: 116), de les quals se'n van fer ressò, entre d'altres, Bernat Martorell i Pere Garcia de Benavarri (mitjan segle XV);⁹ en cap cas, però, es tracta d'una solució vernacla de la nostra arquitectura.

La pintura del citat Pere Garcia – i el seu taller – parava especial atenció en l'ambientació espacial i arquitectònica. D'entre el seu catàleg, vull destacar les taules del naixement i la nominació de sant Joan Baptista del retaule major de l'església homònima de Lleida (c. 1473-82; MNAC, inv. 024102-03),¹⁰ la natiuitat i l'anunciació de la Verge de la parroquial de Montanyana (c. 1475)¹¹ i la flagel·lació del santuari de la Peña de Graus (c. 1470-85). Tenint present l'època en què va desenvolupar la seva activitat, el pinzell de Garcia es revela poc hàbil a l'hora de resoldre la perspectiva (VELASCO 2016, 713-714), però per contra, és molt àgil en la creació d'interiors nobles, profunds, amb finestres que deixen entreveure el paisatge exterior, trufats amb mobles i cortinatges, i amb una particular fixació pels paviments enrajolats i els embigats. Aquests darrers cobreixen les cambres en les que s'esdevenen les cinc escenes mencionades i presenten una tipologia molt similar: sòtils a base de taulons col·locats damunt de bigues que es recolzen en permòdols fixats en les parets, llistons tapajunts i tot a fusta vista, és a dir, sense cap rastre de decoració pictòrica, de tal manera que s'hi poden apreciar els característics nusos, línies i impureses que li atorguen un grau de veracitat addicional.¹²

Emperò, els pintors no es delectaven només de la representació de sostres de fusta. Les voltes de pedra, com les de Gualter, també foren habituals, especialment a partir del segle XV. Una de les més conegudes és la de l'exorcisme de la princesa Eudòxia del retaule de Sant Vicenç de Sarrià, obra de Jaume Huguet (c. 1455-60; MNAC, inv. 024138). Al mig hi veiem el sepulcre del sant titular, recolzat sobre una columna i encastat dins d'un arcosoli. Aquest es clou amb una fantàstica volta sexpartida, força rebaixada i feta íntegrament de pedra, amb les nervadures que imposten en sengles mènsules fixades a la paret. Uns anys més tard, els germans Pau i Rafael Vergós no es van esprémer massa el cervell perquè van replicar aquesta mateixa escena per al retaule de Sant Esteve de Granollers (c. 1495-1500; MNAC, inv. 024146), amb l'única diferència que els nervis de la volta són vermells (fig. 5). Aquest detall podria fer pensar en dovelles de maó, però al meu entendre es tracta més aviat d'una llicència, ja que és una combinació

9. Bernat Martorell en pintà una a l'Anunciació del *Saltiri ferial i llibre d'hores* (AHCB, ms. 8A-398, f. 149v). Pere Garcia féu el mateix en el Sant Sopar de la col·lecció Lladó (VELASCO 2016, II: 172) i al banquet d'Herodes del retaule de Sant Joan de Lleida (MNAC, inv. 064060).

10. Ambdues taules es troben en dipòsit al MLDC des de l'any 2017. Sobre aquest retaule lleidatà, vegeu VELASCO 2012.

11. La taula del naixement de Maria es conserva al MNAC (inv. 114750) mentre que la de l'anunciació pertany a una col·lecció particular (VELASCO 2016, II: 163).

12. Altres taules del cercle de Pere Garcia també cloïen les cambres de les seves escenes amb senzills teginats (VELASCO 2016, II: 203, 213, 216). Un tipus d'embigat similar el trobem a l'anunciació del retaule de la Pobra de Cérvoles de Bernat Martorell (c. 1440-45; MDT, inv. 1508).

inèdita en l'arquitectura catalana, però no a la inversa. Efectivament, almenys des de finals del segle XIV, als territoris de l'antiga Corona d'Aragó es va afermar un procediment constructiu que gaudí d'un enorme èxit: la volta de maó de pla, també dita catalana. El sistema es va imposar sovint a altres solucions pels seus avantatges tècnics i estètics, tal com va reconèixer Francesc Eiximenis, però també per raons econòmiques i formals, car l'ús del maó permetia crear un ampli ventall de variants estructurals amb major rapidesa que no pas la pedra (CONEJO 2019). Amb aquest procediment les veles de les voltes es feien íntegrament amb rajoles, mentre que els nervis de les creueries solien ser petris (encara que ocasionalment podien ser de maó), però no a l'inrevés com passa a la taula dels Vergós. Altres obres també generen dubtes. En el *Llibre de privilegis i ordinacions dels hortolans del portal de Sant Antoni* (1453; AHCB, 5D133-2B.2/1), l'escena en què els consellers regulen les pastures en el pla de Barcelona se situa en un espai abstracte, amb un fons totalment transparent i només definit per les dues inestables torres laterals, entre les quals descansa una volta de creueria amb les dovelles i els plements perfilats – però no acolorits – de vermell: és una al·lusió a l'ús de la rajola? La veritat és que no queda clar. En canvi, en el *Saltiri i llibre d'hores d'Alfons el Magnànim*, (c. 1443; BL, Ms. Add. 28962, f. 14v), el miniaturista Lleonard Crespí va recrear amb tot luxe de detalls la suposada cambra privada del sobirà. L'estança està coberta per una conspícua volta de creueria rebaixada, tota de maó, amb l'excepció de la clau i les mènsules raconeres que sí que són pètries tal com era habitual (fig. 6).

Bo i reiterant que els exemples comentats són en gran mesura representacions convencionals d'uns estereotips arquitectònics molt genèrics, des d'un punt de vista visual ens ajuden a refer, ni que sigui mentalment, l'interior de les grans residències del gòtic. La majoria d'aquests edificis han desaparegut o han estat severament alterats amb el pas del temps, així que resulta quimèric fer-se una idea irrefutable de la seva aparença primitiva. La documentació tampoc no aplanava gaire el camí perquè acostuma a ser muda, i quan obre la boca, o bé ho fa amb balbucejos o bé ens resulta molt difícil interpretar el què hi diu, i només en el millor dels casos es poden arribar a enumerar les estances i llur distribució vertical.¹³ Al respecte, no em puc estar de recordar la importància dels inventaris, com el de la casa-obrador del cèlebre escultor barceloní Pere Sanglada (1408; BATLLE 1993).¹⁴ Aquesta comptava amb diverses cambres organitzades en dos nivells més un terrat i un porxo que badava a la via pública on Sanglada hi tenia algunes de les seves obres a mig fer. Així doncs, a manca d'altres evidències, l'anàlisi de les arquitectures pintades ens pot ajudar a fer propostes de reconstrucció alternatives, ni que sigui virtualment. Els *Usatges de Barcelona* del jurista Jaume Marquilles,

13. A tall d'exemple, el 1498 el mestre Mateu Capdevila es comprometé a fer una casa de tres nivells al carrer Clasquerí de Barcelona, comunicats entre si mitjançant escales de totxo i fusta, i amb totes les divisions horitzontals fetes amb teginats de fusta de pi i paviments de rajola (MADURELL 1948: 134; DOMENGE, VIDAL 2021).

14. Sobre Pere Sanglada resulten indispensables les publicacions de la Dra. Rosa TERÉS 1987; 2016.

copiats per Joan Esteve el 1448 (AHCB, ms. 1G.18), és un dels manuscrits més nostrats del gòtic català. Bernat Martorell n'hauria estat el dissenyador, mentre que Bernat Rauric seria l'autor de les miniatures. El frontispici mostra al mencionat Marquilles oferint el llibre als consellers de Barcelona, mentre la reina Maria (o el Magnànim) s'ho mira amb atenció des d'un luxós tron (fig. 7).¹⁵ El marc arquitectònic no aclareix en quin lloc es desenvolupa l'acció. Al fons hi veiem un pòrtic amb teginat ligni daurat i tres arcs de mig punt que imposten en sengles pilars de pedra, al qual s'hi accedeix des de l'exterior mitjançant una triple obertura, també de mig punt, on una multitud s'hi amuntega per no perdre detall del que s'està esdevenint a l'interior. En l'endemig, un parell d'espavilats s'han enfilat al terrat per tal de gaudir d'una panoràmica més privilegiada. Emperò, com hem d'interpretar aquest espai? Evoca la cambra del tron reial o un ambient a l'aire lliure? La resposta s'albira atzarosa. Tot i ser conscients que és un lloc inventat, el pintor podria haver-se inspirat en els clàssics patis senyorials que des del segle XIII ennobliren les cases més sumptuoses de tota la geografia catalanoaragonesa. O, senzillament, en un pòrtic d'entrada – com el citat en l'inventari de la casa de Sanglada o el conegut de la casa dels Marc al Pati d'en Llimona de Barcelona –, i que en aquest cas donaria pas a un celobert. A Palerm, l'espectacular palazzo del mercader barceloní Gaspar Bonet, erigit en el darrer quart del segle XV, ens ofereix un possible model (GAROFALO 2013). Aquí, un cop travessada la porta principal, s'accedeix a un galeria de tres arcs, coberta per un enteixinat de fusta, que comunica directament amb el gran pati central; al damunt hi ha una balconada que fa les funcions de tribuna elevada (fig. 8). Com veiem, es tracta d'una escenografia arquitectònica molt similar, per no dir idèntica, a la proposada pel binomi Martorell-Rauric. Fet i fet, no era infreqüent que alguns esdeveniments públics se celebrassin en indrets amplis i oberts, com ara patis i claustres, per tal de facilitar la participació del gruix de la població. Encara que correspongui a una cronologia més tardana, em sembla oportú fer al·lusió a la diada de Sant Jordi de 1533, que per raons que no vénen al cas es va commemorar el 27, i no el 23 d'abril, al palau de la Generalitat de Barcelona. El rei Carles I en fou el convidat d'honor i, per tal de retre-li els honors que es mereixia, se li va muntar un setial a la planta noble del claustre, per tal que pogués seguir la pertinent missa en honor al sant patró, mentre una munió d'assistents omplien la resta de galeries (CASES et al. 1994: 425-426). És fàcil fer-se una idea de l'expectació que devia despertar aquell moment fent un simple esguard a la miniatura dels *Usatges*.

Si tornem a parar l'atenció en la miniatura que reproduïx la cambra privada d'Alfons V del seu saltiri-llibre d'hores (f. 14v), hom se n'adona ràpidament de la cura amb què Lleonard Crespí va resoldre l'ambientació espacial (fig. 6). El rei està agenollat, damunt d'una catifa i davant d'un personatge abillat de bisbe: es tracta de Joan de Casanova, el promotor de l'obra i confessor del

15. La identificació del personatge central no està exempta de debat. Els uns han vist l'efígie d'Alfons el Magnànim; els altres, a tenor dels seus trets efeminats i malgrat la indumentària masculina, l'han vinculat amb la seva esposa i lloctinent, la reina Maria de Castella (ALCOY 2005: 335).

Magnànim. Al fons hi veiem el llit, aixoplugat per un sumptuós dossier circular de tela, mentre del mur hi penja un tapís «ab moltes e diverses figures o ymatges e praderies de diverses colors» (VIDAL 2016: 177). A l'esquerra, la cambra s'obre a l'exterior amb una finestra geminada precedida de dos banquets petris o festejadors. La presència d'aquests setials és constant en l'arquitectura del gòtic civil d'arreu i la documentació no n'és aliena. El 1440, el picapedrer Ferrer Miró i l'imaginaire Huguet Barxa s'havien compromès a fer una finestra «ab sitis» en una casa de Ciutat de Mallorca. I a la mateix capital illenca, el 1490, Pere Cifre i Jeroni Ferrer realitzaren «sitia sive los siti fenestrarum et coronas earum» (BARCELÓ, ROSSELLÓ 2009: 44). Semblantment, el 1504, Mateu Capdevila i Antoni Carbonell van resoldre obrir quatre finestres amb els seus corresponents «seydors [...] ab losa de peu» a la casa de mossèn Guerau Desplà, a Barcelona (MADURELL 1948: 138).

3. *Ciutats de llegenda àuria, panoràmiques especulars*

Sempre m'he preguntat quin aspecte devia tenir la ciutat que s'obria davant dels ulls del jove tafaer abocat a una finestra pintat per Lluís Borrassà (fig. 2). En la majoria d'ocasions els artistes es recreaven amb ficcions visuals de les urbs del seu temps, però de vegades els historiadors de l'art hem maldat, no sempre amb encert, per identificar els edificis que s'hi reproduïen. Al cicle de la conquesta de Mallorca procedent de la casa Berenguer Aguilar de Barcelona (c. 1285-90; MNAC, inv. 071447), un tram de muralla i una torre poligonal s'han volgut identificar, amb certes dosis d'imaginació, amb el recinte fortificat de la ciutat comtal; menys dubtes, en canvi, ofereix la recreació del palau mallorquí de l'Almudaina. Sigui com sigui, ambdues imatges són senzilles evocacions abstractes i indiferents a la realitat. En canvi, Amparo Villalba (1964: 109 i ss.) va suggerir que algunes panoràmiques del saltiri del Magnànim podrien haver-se inspirat directament en la València baixmedieval. Per exemple, en el foli 67v es representa una ciutat portuària, del tot inventada i amb construccions que ens traslladen al món nòrdic, però d'entre les quals en sobresurt una molt fàcil d'interpretar: les drassanes. En aquest cas no hi ha dubte que el model emprat és el consuetudinari per aquest tipus d'infraestructura naval, és a dir, sales rectangulars disposades en bateria i cobertes amb arcs diafragma. Però n'hi ha prou amb la lacònica miniatura de Crespí per reconèixer les de València i no, per exemple, les de Barcelona? Al seu torn, en el foli 106v, a les esquenes del rei David s'il·lustra una porta monumental de mig punt flanquejada per dues imponents torres poligonals, que a primer cop d'ull semblen una rèplica de les Torres de Serrans, si no fos per la presència de finestres coronelles – de les que en parlaré després.¹⁶ Tanmateix, una vegada més cal qüestionar-se si l'autèntica

16. En canvi, no hi ha dubte que les Torres de Serrans són les dibuixades en la contraportada del *Regiment de la cosa pública* imprès per Cristòfor Cofman el 1499 (BUV, Inc. 276, f. 1v).

voluntat del miniaturista era crear un teló de fons que traslladés mentalment l'espectador fins a la capital del Túria o simplement suggerir una arquitectura, això sí vernacla, però sense cap mena d'intencionalitat topogràfica. Un dubte similar aflora del compartiment amb la resurrecció d'un jove ofegat del retaule de Santa Marta de l'església de Sant Fruitós d'Iravals, atribuït al taller dels Serra (c. 1355-1362). Segons la *Llegenda àuria*, el miracle va tenir lloc en un descampat a la riba del Roine, a tocar d'Avinyó. Partint d'aquí, algun autor ha proposat que la porta custodiada per dues torres circulars emmerletades seria una al·lusió – més teòrica que no pas real – al seu clos fortificat; i el mateix pel que fa al pont que hi ha en primer terme, que s'ha volgut identificar amb el cèlebre de Saint-Beneset de la mateixa localitat francesa (REYNAL 2005: 139). Pretendre fer comparacions com aquesta no té massa sentit, car l'únic que preocupava el pintor era ambientar l'episodi davant d'una ciutat amb riu, lliure de qualsevol condicionant històric, és a dir, d'una manera totalment convencional.

Si fem un salt cronològic, ens toparem de front amb les famoses vistes de ciutats ibèriques signades pel flamenc Anton van den Wyngaerde en el tercer quart del segle XVI (KAGAN 1986). Malgrat que en ocasions la seva pinzellada claudicà front el deler de la imaginació, molts dels edificis esbossats sí que es poden identificar sense esforç. Aquest és el cas de les dues vistes que va fer de Barcelona. Si parem compte en la que mostra la façana litoral, a primera línia s'hi veu un immoble fortificat acompanyat de la llegenda «La logia», és a dir, la llotja dels mercaders, construïda a cavall dels segles XIV-XV (BERNAUS 2015: 321-518). Tot i el poc detallisme del dibuix es pot apreciar la seva estructura prismàtica: un cos rectangular cobert per una teulada a quatre vessants i una cresteria de merlets esglaonats que en perfila tot el perímetre. Avui dia aquests ja no hi són, ja que l'edifici ha patit nombroses modificacions – fins quedar embegut per una reforma neoclàssica del segle XVIII –, però es tracta d'un detall comú a moltes altres llotges, tant a casa nostra com a la resta d'Europa.¹⁷ Alhora, tampoc van ser infreqüents en les residències privades. Per exemple, el 1505, el mestre Mateu Capdevila es va comprometre a rematar el terrat de la casa de l'ardiaca de la Seu, Jaume Fiella, amb «merles cayres» (MADURELL 1948: 140). A Tortosa, l'anomenat palau Oliver de Boteller comptava en un origen amb una massissa façana sobremuntada per un enfilall de merlets esglaonats, tal com s'observa en algunes fotografies antigues i a la mateixa vista de la capital de la Ribera d'Ebre a càrrec del mencionat Wyngaerde (VIDAL 2021a: 345-346). Malgrat que l'ús de merlets en immobles urbans podia respondre a necessitats defensives, sobretot per als ubicats als marges dels rius o en el frontis marítim (VIDAL 2021b: 205; BERNAUS 2015: 232), amb el pas del temps es van convertir en un element més del programa ornamental de les façanes i en un símbol addicional del prestigi dels propietaris. Per tant, no és estrany que

17. És el cas de les de Mallorca, València i Tortosa. Si bé d'aquesta última gairebé no en resta res, d'original, els merlets es poden veure perfectament en la corresponent vista d'en Wyngaerde (VIDAL 2021b: 209). Pel que fa a la resta del continent, vegeu BERNAUS 2015: 89-91, 160 i 186.

esdevingués una solució recurrent dels pintors a l'hora de resoldre els rerefons arquitectònics de les seves obres.¹⁸

Tal com hem vist fins ara, els mestres gòtics empraven les arquitectures pintades com un recurs fictici d'ambientació visual, amb una clara preferència pels espais interiors vers les perspectives urbanes.¹⁹ La tendència no va canviar gaire amb el tombant del segle XV, si bé a poc a poc es detecta un major interès per incloure panoràmiques de ciutats, on puntualment hi podia aparèixer algun edifici real. Una de les obres que millor ho exemplifica es troba a les Illes Balears. El 21 de juny de 1468, Pere Niçard – d'origen forà – i Rafael Mòger – oriünd de Mallorca – es van comprometre a pintar un retaule dedicat a sant Jordi per a l'església palmesana de Sant Antoni de Pàdua, que es devia enllestir entre 1470-71; avui dia es conserva parcialment al Museu d'Art Sacre de Mallorca (fig. 9). Niçard fou l'autor de la taula central consagrada al sant cavaller llancejant el drac. El mític episodi es desenvolupa als afores d'una urbs imaginària, de «Legenda Àuria», com la va definir Gabriel Llopart (2001: 81), i amb una aparença més pròpia del nord d'Europa que del món mediterrani: xemeneies cilíndriques, estilitzades cobertes punxegudes de pissarra i torres i castells de conte de fades.²⁰ Per contra, el paisatge extramurs sí que devia resultar molt familiar a un mallorquí de finals del segle XV. Tal com va subratllar el citat pare Llopart (2001: 63-64), la badia que s'albira a l'horitzó és una recreació històrica de la fenedura o port natural de Portopí: s'hi representen quatre torres empinades, així com la petita església de Sant Nicolau de Portopí – amb la seva espadanya – i al costat l'hospital homònim – documentat des de 1246. El resultat final, doncs, és ben curiós, quasi bipolar, atesa aquesta barreja de fantasia i realitat.

Tornant a l'interior del recinte urbà l'única llicència veritablement autòctona és la rèplica del frontis de la parroquial palmesana de Sant Nicolau, que treu el cap per damunt de la mà esquerra de sant Jordi. En canvi, si sotgem les façanes d'algunes cases privades i de les torres de defensa hi descobrirem fàcilment un seguit de finestres quadrades amb una creu inscrita. L'origen d'aquestes obertures cal cercar-lo a França, on se les anomena “fenêtre à croisée”, encara que en l'àrea provençal són referides amb els mots *croseria*, *croyeria*, *crociera* o *croeria*. Malgrat que no hi ha res definitiu, des d'un punt de vista cronològic les més antigues datarien de la primera meitat del segle XIV (BERNARDI 1998: 224-227), si bé

18. A tall d'exemple, vegeu les escenes del Quo vadis? i del martiri de sant Pere del retaule de Vinaixa de Ramon de Mur (c.1420; MDT, inv. 392).

19. En retaules com el dels Sants Joans de Sant Pere de Cubells, d'autor ignot (segona meitat segle XIV; avui en una col·lecció privada) i, sobretot, el de Santa Eulàlia i Santa Clara de la catedral de Sogorb, una de les darreres obres de Pere Serra (c. 1403), algunes escenes s'ambienten en espais urbans del tot convencionals però posen en pràctica la perspectiva i juguen amb la profunditat espacial.

20. Els rerefons urbans inspirats en estereotips centreeuropeus foren una constant en la segona meitat del quatre-cents. Pintors com el Mestre de Vielha, Pere Espallargues i Pere Garcia hi van recórrer amb freqüència (VELASCO 2016, II: pàssim), però segurament l'exemple més proper al mallorquí sigui la taula de sant Jordi del retaule de la Mare de Déu de la Paeria de Lleida, de Jaume Ferrer (c. 1451-54).

assoliren una major difusió en les dues centúries posteriors. La seva forma consisteix en un quadrat o rectangle de dimensions considerables dividit en quatre compartiments per un mainell central i un travesser que en justifica la denominació “creuada”. Normalment eren de pedra, però també n’hi havia de guix i de fusta. A Palma, diversos immobles d’origen medieval en tenen alguna, com és el cas de Can Oleo, i uns altres als carrers de Can Salas i del Sol (SABATER, CERDÀ, JUAN 2021: 424), encara que no hi ha cap indici que convidi a proposar una datació ferma. En canvi, és sabut que el 1486 el picapedrer Joan Fàbregues s’havia compromès a fer una «fenestra de pedra en creu en la sala que mirarà a l’ort» de la casa del donzell mallorquí Nicolau de Quint (BARCELÓ 2003: 234). Així, doncs, està clar que a la capital de les Balears ja n’hi havia, almenys, des del darrer quart del segle XV, però la pregunta a fer-se és si van arribar-hi abans o després que Niçard enllestís la taula de Sant Jordi (1470). O el que és el mateix: el pintor ¿va reproduir aquelles finestres perquè ja formaven part del paisatge urbà palmès i les havia pogut veure in situ, o, senzillament, les va copiar de les obres flamenques que li havien servit de model per dissenyar l’escenografia arquitectònica de tota l’obra?²¹ Segui com sigui, el prototipus va arrelar sincrònicament en altres punts de la geografia catalanoaragonesa.²² Per exemple, el 1493, el mestre Joan Barrufet va muntar un total de set finestres «crusades» al castell de Montcortès de Segarra (DALMASES 1923: 446). De fet, les comarques interiors del principat esdevingueren un camp de conreu procliu per a la seva difusió, tal com atesten les finestres preservades – algunes mutilades, això sí – que molt probablement pertanyen en exclusiva al cinc-cents. Em refereixo als castells de Savallà, Maldà, Castellmeià o la Torre Saportella; més recentment, Joan Yeguas (2021: 54-55) n’ha localitzat d’inèdites a Vilagrassa (1545) i en algunes localitats de la zona pirinenca (finals segle XVI-principi segle XVII), a les que hi podem afegir la de Can Xiana a Rupià (segle XVI). Tanmateix, no podem afirmar que totes fossin encreuades stricto sensu, especialment les que no s’han conservat senceres, ja que també s’imposà la variant que feia desaparèixer el mainell inferior i, amb ell, la forma en creu pròpiament dita; per això, en el món provençal se les anomena «media-croseria» (BERNARDI 1998: 224-227). D’aquestes últimes, els millors exponents al natural ens les ofereixen les façanes de la Casa del Comú de Tornabous i de l’hospital de Santa Magdalena de Montblanc, ambdues del segle XVI (CONEJO 2003: 138). I en la seva versió pictòrica, Pere Garcia de Benavarri en replicà una a la paret del fons de la sala on s’esdevé el banquet d’Herodes del retaule de Sant Joan de Lleida (c. 1473-82; MNAC, inv. 064060), i el mateix podem dir de l’anònim mestre del retaule de la Mare de Déu del Lliri de Vilanova de Bellpuig, en el com-

21. Sobre les possibles vies d’introducció d’aquesta de finestra a les Balears, vegeu: SABATER, CERDÀ, JUAN 2021: 425.

22. Pere Garcia també va amagar alguns edificis amb finestres creuades. Per exemple, a l’escena de sant Vicenç Ferrer apaivagant els bàndols dels Vilaragut i els Centelles del retaule dels dominics de Cervera (c. 1459-60; en parador ignot) i en el martiri de sant Sebastià d’un retaule dedicat a sant Sebastià i sant Policarp de procedència desconeguda (c. 1470-86; MNP, inv. P-1235 (VELASCO 2016: 451-503, 741-745).

partiment de l'Anunciació (segles XV-XVI). Emperò, ambdues comparteixen la particularitat de tenir el travesser i el mig mainell sobirà de fusta, i no de pedra. Avui dia, a la vila closa d'Altafulla en trobem de similars i del mateix material en alguns casals d'època moderna.

Pel que fa a les cinc escenes previstes en el contracte per a la predel·la del citat retaule de Sant Jordi, només se'n conserven tres, de les quals en vull destacar la que il·lustra l'entrada de Jaume I a Ciutat de Mallorca el 31 de desembre de 1229 (fig. 10). La historiografia n'ha atribuït l'execució a Rafael Mòger, que com s'ha dit era un mestre local. A l'hora de triar l'escenari on situar aquell cèlebre esdeveniment, el més lògic hauria estat evocar el suposat perfil de la Madina Mayûrqa islàmica, però Mòger va optar per pintar al natural un lloc molt concret de la Palma de finals del segle XV, fàcilment identificable per a qualsevol mallorquí de l'època: la porta de Santa Margalida. Aquesta consistia en un gran obertura adovellada de mig punt flanquejada per dues torres circulars copades per una barbacana emmerletada. Però el detall que crida més l'atenció són les creus vermelles inscrites en cercles que entapissen la cara externa dels murs, les quals es van afegir a posteriori per celebrar la victòria front els musulmans i la consegüent cristianització de la ciutat; no endebades, aquest accés va ser conegut amb els sobrenoms de Porta Pintada i Porta de la Conquesta. Incomprendiblement, el conjunt fou enderrocat el 1912 – només en queda el record d'unes poques fotos antigues –, però abans l'arqueòleg Rafael Isasi va tenir temps de recollir algunes d'aquelles creus pintades entre les seves notes gràfiques (MORATA, TUGORES 2017: 147). El grau de fidelitat de la porta és extensible a la vista urbana del fons, on treuen el cap l'absis del monestir de Santa Margalida i diverses cases amb cobertes de teula, del tot afins amb l'arquitectura mediterrània i no amb la nòrdica com s'havia prioritzat en la taula central.

Abandonant Ses Illes i de retorn al Principat, les obres del pintor Bernat Martorell ens han deixat un gavadal d'imatges que ens permeten reconstruir amb una certa precisió diversos aspectes dels hàbits quotidians i de la cultura material de la baixa edat mitjana. Els seus llits, cortinatges, indumentàries i peces de ceràmica són un veritable bany de realisme, i pel que fa a l'escenografia arquitectònica, podem dir quelcom semblant a propòsit de dues escenes de la predel·la de l'esplèndid retaule de la Transfiguració de la catedral de Barcelona (c. 1445-52): el diàleg de Jesús amb la samaritana i la curació de l'endimoniat. En la primera, l'encontre entre els dos protagonistes es produeix extramurs i a la vora d'un pou (fig. 11). A la dreta, resulta il·lustrativa la recreació d'un camí serpentejant separat d'uns patis i horts mitjançant unes tàpies amb portes de fusta, un detall que també apareix amb tot luxe de detalls en el sant Jordi de Niçard i que evidencia un element comú del paisatge urbà baixmedieval, tant dins com fora dels recintes fortificats: no només hi havia cases, sinó també jardins i tota mena de camps de conreu. Però sens dubte, el protagonisme se l'enduen els potents murs protegits per torres poligonals i perforats per sageteres que sobresurten a l'esquerra del compartiment. El nivell de fidelitat és extrem, no només per la precisió amb què es perfilen tots els carreus, sinó també perquè s'hi pot veure l'aigua del fossat

– amb ànecs i oques que l'aprofiten per nedar-hi –²³ i com els murs arrenquen d'una base que s'eixampla en talús per garantir-ne la solidesa. Aquesta era una solució ben habitual en l'arquitectura contemporània, tal com avui dia es pot apreciar en nombrosos edificis, d'entre els quals cito a tall d'exemple el castell de Bellver de Mallorca, el tram de muralla del portal de Santa Madrona de Barcelona, els castells de Bellpuig d'Urgell i Gelida, o l'imponent Castelnuovo de Nàpols.

Quant a la miraculosa guarició de l'endimoniament té lloc al mig d'un carrer, just al davant d'un monumental edifici de pedra que atresora els dos trets distintius més vernacles i més en voga de l'arquitectura civil medieval catalana (fig. 12). In primis, l'entrada principal consisteix en un portal rodó adovellat que, en paraules de Joan Domenge (2021), és el símbol d'un fidel i eficaç maridatge amb la casa gòtica; l'un no s'entén sense l'altra. En segon lloc, a la planta noble hi veiem finestres coronelles. Es tracta d'una obertura rematada per unes llandes retallades en forma d'arc de mig punt o trilobat – anomenades corones en els documents de l'època –²⁴ que descansen sobre un nombre variable de finíssims i esvelts mainells circulars prefabricats amb pedra de Girona (FUMANAL 2019).²⁵ Tot i que fins al tombant dels segles XV-XVI es van usar de manera regular en els frontis dels edificis civils d'arreu de l'antiga Corona d'Aragó, ja a les acaballes del segle XIV havien vist perillar el seu monopoli amb la irrupció de les finestres calades amb traceries, fins llavors reservades quasi estrictament als conjunts religiosos.²⁶ Les recreades per Bernat Martorell constitueixen el millor homenatge visual proclamat a aquesta tipologia de finestra en tota la pintura gòtica catalana. En el primer terme de la façana hi veiem una bífora i una trifora amb llandes semicirculars, documentades des del segle XII si bé se'n van continuar fent durant tota la baixa edat mitjana.²⁷ En canvi, en la torre del fons n'hi ha dues més però de trilobades, les quals se sap que es van començar a usar cap a la segona meitat del segle XIII (GONZÁLEZ 2009: 39). De fet, aquesta fou el tipus més comú, i mestres com Mateu Ortoneda, en un petit tríptic dedicat a santa Caterina (c. 1425-30; col·lecció privada), o Jaume Huguet, en una versió més personal a l'escena de sant Vicenç

23. L'anècdota dels ànecs nedant com a complement cinègic d'un ambient urbà el retrobem en el cèlebre frontal de Sant Jordi per a la capella homònima del palau de la Generalitat de Catalunya, dissenyat per Martorell i brodat per Antoni Sadurní (c. 1450-51).

24. Vegeu SABATER, CERDÀ, JUAN 2021: 421.

25. Malgrat que els components de les coronelles – fusts, capitells i bases – eren prefabricats de pedra nummulítica de Girona, en ocasions se'n podien fer imitacions amb material local, com sembla que es va fer en algun immoble mallorquí (SABATER, CERDÀ, JUAN 2021: 422-423) i també a Palerm, on els mainells de bífors del palau Bonet eren de marbre de Carrara (GAROFALO 2013: 94).

26. A partir de l'ús d'un tipus o altre de finestra, Marià Carbonell (2003: 184) diferencia entre façanes «de traceries» i «de coronelles».

27. Avui dia en podem veure en edificis tardoromànics com la Paeria de Lleida i el palau Episcopal de Barcelona, però el seu ús es va mantenir ferm durant tot el gòtic. A Mallorca, va primer l'ús de les corones semicirculars per sobre de les apuntades i trilobades de l'entorn català, valencià o sicilià (DOMENGE 2008: 221).

a l'eculi del retaule de Sant Vicenç de Sarrià (c. 1455-60; MNAC, inv. 024134), no van dubtar a dibuixar-les com a element definidor de les seves arquitectures espúries. Fora de l'àmbit català, sorprenen el parell d'exemplars reproduïts per Miguel Jiménez i Martín Bernat en l'interrogatori de santa Elena a Judes, del retaule de la Santa Creu de Blesa (c. 1483-87; MdZ, inv. 10022). Aquí hi veiem dues bigeminades amb mainell vermell – per tant, s'exclou explícitament la pedra de Girona –, amb llindes bilobulades però perforades a sobre per un motiu circular que reporten un perfil que sembla trilobat, tot i que a la pràctica no ho és. D'aquesta variant no se'n coneix cap a Catalunya – tot i que devia haver-n'hi –, però sí en l'entorn valencià i en el sicilià, com és el cas del palazzo Bellomo de Siracusa (segle XV).²⁸ Encara en aquesta mateixa ciutat, en els palaus Interlandi-Landolina, Lanza-Bucceri i Orologio (tots del quatre-cents), observem un tipus d'obertura diferent: un quadrat partit per una fina columna blanca al mig i un arc de descàrrega a sobre a manera de guardapols. Altres indrets de Sicília (ANTISTA 2021) i de la regió dels Abruzzi també conserven vestigis similars, però en canvi és una solució inèdita – fins a on se sap – al Principat. Tot amb tot, Bernat Martorell en va pintar una en el mur frontal de l'escena de l'endimoniament i potser també la que hi ha just al costat de la qual només en veiem la part inferior. No em sembla un detall menor, ans al contrari; considero que és una evidència que a Catalunya també se'n feien, però que per una raó o altra no s'han preservat.

De l'arquitectura pintada per Martorell també paga la pena aturar-se en la torre del fons. Els casals urbans sovint es cloïen en un dels seus extrems amb aquest tipus d'estructures que ens porten a la memòria una fortificació, tot i que no tenien pròpiament una funció defensiva, ans remarcar el prestigi dels propietaris. Emperò, en aquest cas no està adossada a l'edifici sinó lleugerament separada d'ell, i a dalt es completa amb un mirador cobert per una teulada sostinguda per pilars de pedra de secció quadrada i bigues de fusta. La similitud amb el mirador de la sala capitular de Pedralbes és notable, per bé que aquest sigui un afegit posterior del segle XVI (SANJUST 2010: 199).

4. *Cloenda*

Al llarg d'aquestes línies dedicades a la Dra. Rosa Terés he procurat, a parts iguals, relativitzar i reivindicar la importància de mirar, analitzar i interpretar les arquitectures pintades com una font d'estudi addicional per comprendre millor l'edifici gòtic, en aquest cas la catalana. La recreació dels espais interiors que

28. El resultat final és quasi idèntic al perfil trilobat, però amb la diferència que el lòbul superior queda totalment tancat i no subtilment obert en la part inferior per una nimia ranura; d'aquestes últimes sí que n'hi ha moltes a Catalunya, sobretot del segle XVI. Pel que fa al model reproduït al retaule de Blesa, en trobem de similars als palaus de la Generalitat, de la Batlia i d'en Bou de la capital del Túria. Ben a prop, a l'Alqueria del Moro del districte de Benicalap, també se'n conserven un parell (IZQUIERDO 2021: 42-43). Tot plegat revela que aquesta tipologia també era ben coneguda en els territoris peninsulars de la Corona.

podem veure gràcies a l'absència de façanes, l'esforç per suggerir la tercera dimensió i les panoràmiques urbanes han estat les autèntiques protagonistes de les obres triades per a aquest exercici visual. Sóc conscient que me n'he descuidat moltes, però el ben cert és que el propòsit d'aquest anar i tornar a través de la pintura dels segles XIV-XV – amb alguna incursió en el cinc-cents –, no era fer un inventari exhaustiu de totes les architectures pintades, sinó evidenciar que els mestres, en la majoria dels casos, no reproduïen edificis concrets, ni ciutats, ni tampoc paisatges veraçs, però que sí que s'inspiraven en la tradició constructiva autòctona que els era familiar a la vista; al cap i a la fi, la il·lusió generada era tan efectiva que l'espectador copsa que allò representat podria ben bé ser real. I és precisament això el que ens ha d'empènyer a parar compte en aquesta iconografia per emplenar aquells buits que els vestigis arquitectònics conservats, o la mateixa documentació, no ens fan avinents. Fet i fet, es tracta de mirar, de delectar-se i sobretot d'aprendre d'allò que és bell: «Pulchrum est quod visum placet».

Bibliografia

- ALCOY, Rosa, 2005. "La il·lustració de manuscrits en temps de Bernat Martorell", *Pintura. El corrent internacional, L'Art Gòtic a Catalunya II*, Barcelona: Enciclopèdia Catalana: 332-335
- 2009. "La pell, el vestit i la finestra. Dialèctica d'espais entre pintura mural gòtica i arquitectura al sud d'Europa", Pilar GIRÁLDEZ; Màrius VENDRELL (a cura de), *El gòtic meridional català. Cases, esglésies i palaus*, Premià de Mar: El Clavell: 219-239
- ANTISTA, Armando, 2021. "Alcune considerazioni sull'architettura civile a Siracusa e negli ibli fra XV e XVI secolo", *Lexicon. Storie e Architettura in Sicilia*, Speciale 2: 433-444
- BARCELÓ, Maria, 2003. "Nous documents sobre l'art de la construcció", *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 59: 221-248
- BARCELÓ, Maria; ROSSELLÓ, Guillem, 2009. *La casa gòtica a la ciutat de Mallorca*, Palma de Mallorca: Lleonard Muntaner
- BATLLE, Carme, 1993. "La casa i l'obrador de Pere Sanglada, mestre d'imatges de Barcelona († 1408)", *D'Art*, 19: 85-95
- BERNARDI, Philippe, 1998. "De la forme nouvelle aux nouvelles applications de la forme: une brève histoire de la croisée en Provence", Patrice BECK (a cura de), *L'innovation technique au Moyen Âge*, Caen: Édition Errance: 224-229
- BERNAUS, Magda, 2013. "El teginat gòtic de la Llotja i unes pintures «de la edad bárbara» restaurades al segle XVIII", *Quaderns del Museu Episcopal de Vic*, 6: 71-89
- 2015. *Les llotges i les seves funcions a les ciutats medievals. El cas de Barcelona*, tesi doctoral, dir. M. Rosa Terés, Universitat de Barcelona
- CAPELLÀ, Miquel À.; DOMENGE, Joan, 2021. "La escalera en los patios señoriales de Palma de Mallorca. Tipología y ornamentación", *Lexicon. Storie e Architettura in Sicilia*, Speciale 2: 397-410
- CARBONELL, Marià, 2003. "Marc Safont (ca. 1385–1458) en l'arquitectura barcelonina del segle XV. Documents per un esbós biogràfic", *Estudis Històrics i Documents dels Arxius de Protocols*, 21: 181-225
- CASES, Lluïsa; FERNÁNDEZ, Josep; PAGAROLAS, Laureà (a cura de), 1994. *Dietaris de la Generalitat. Anys 1411 a 1539*, Barcelona: Generalitat de Catalunya
- CONEJO, Antoni, 2003. "L'antic hospital de Santa Magdalena de Montblanc", *Locus Amœnus*, 6: 129-143
- 2017. "«En la present ciutat hun devot e solempne spital». Un estudi a quatre bandes sobre l'esplendor artístic i arquitectònic dels hospitals baixmedievals", Flocel SABATÉ (a cura de), *L'assistència a l'edat mitjana*, Balaguer: Pagès Editors: 99-137
- 2019. "«L'obra és pus bella, pus ferma e pus segura». La volta catalana: segles XIV-XV", Pilar GIRÁLDEZ; Màrius VENDRELL (a cura de), *Una mirada enlaire... Sostres, teginats i voltes: Construcció, història i conservació*, Barcelona, Patrimoni 2.0: 1-23
- CUBELES, Albert, 2003. "Les fonts i el proveïment d'aigua", *Arquitectura. Dels palaus a les masies. L'Art Gòtic a Catalunya III*, Barcelona: Enciclopèdia Catalana: 226-230
- DALMASES DE MASSOT, FAUST, 1923. "Lo castell de Montcortès", *Catalana*, 152 [15 oct. 1923]

- DOMENGE, Joan, 2008. “La arquitectura en el reino de Mallorca, 1450-1550. Impresiones desde un mirador privilegiado”, *Artigrama*, 23: 185-239
- 2014. “Les residències dels reis a Mallorca”, Olivier PASSARRIUS; Aymat CATAFAU (a cura de), *Un palais dans la ville. Le Palais des rois de Majorque*, Perpinyà: Trabucaire: 313-336
- 2021. “Casa gòtica i portal rodó, un fidel maridatge”, Tina SABATER (a cura de), *La casa medieval en Mallorca y el Mediterráneo. Elementos constructivos y decorativos*, Gijón: Trea: 13-40
- DOMENGE, Joan; CONEJO, Antoni, 2007. “Charpente et décor”, Philippe BERNARDI (a cura de), *Forêts alpines & charpentes de Méditerranée*, L’Argentièrre la Bessée: Éditions du Fournel: 232-243
- DOMENGE, Joan; VIDAL, Jacobo, 2013. “Construir i decorar un teginat: del document a l’obra”, *Quaderns del Museu Episcopal de Vic*, 6: 9-46
- 2021. “Construir y reformar la casa: hasta donde alcanzan los contratos (Cataluña, Valencia y Mallorca, c. 1480-1530)”, *Lexicon. Storie e Architettura in Sicilia*, Speciale 2: 25-38
- FROMMEL, Sabine; WOLF, Gerhard (a cura de), 2016. *Architettura picta nell’arte italiana da Giotto a Veronese*, Modena: Franco Cosimo Panini
- FOUCART, George, 1896. “Les conventions de l’architecture figurée en Égypte”, *Revue Archéologique*, III-29: 279-318
- FUMANAL, Miquel A., 2019. *La pedra de Girona. L’esclat de l’escultura arquitectònica i cultural, 1300-1350*, tesi doctoral, dir. Dr. Joan Domenge, Universitat de Barcelona
- GALTIER, Fernando, 2001. *La iconografía arquitectónica en el arte cristiano del primer milenio. Perspectiva y convención; sueño y realidad*, Huesca: Mira
- GAROFALO, Vincenza, 2013. “Il rilievo per la riconfigurazione dei fronti di Palazzo Bonet a Palermo”, Nunzio MARSIGLIA (a cura de), *La ricostruzione congetturale dell’architettura. Storia, metodi, esperienze applicative*, Palermo: Grafill: 93-103
- GONZÁLEZ, Reinald, 2009. “Ortografies arquitectòniques en el gòtic domèstic: trets i principals característiques de l’edifici civil baix-medieval urbana catalana”, Pilar GIRÁLDEZ; Màrius VENDRELL (a cura de), *El gòtic meridional català. Cases, esglésies i palaus*, Premià de Mar: El Clavell: 35-42
- IZQUIERDO, Teresa, 2021. “Pintar la arquitectura: la representació de la arquitectura tardogòtica en la pintura valenciana de la segunda mitad del siglo XV”, *Lexicon. Storie e Architettura in Sicilia*, Speciale 2: 39-49
- LAVEDAN, Pierre, 1954. *Réprésentation des villes dans l’art du Moyen Age*, Paris: Vanoest
- LLOMPART, Gabriel, 2001. “País, paisatge i paisanatge a la taula de Sant Jordi de Pere Niçard”, *El cavaller i la princesa. El Sant Jordi de Pere Nisard i la ciutat de Mallorca*, Palma de Mallorca, Consell de Mallorca - Sa Nostra: 58-89
- MADURELL, Josep M., 1948. “Los contratos de obras en los protocolos notariales y su aportación a la historia de la arquitectura (siglos XIV-XVI)”, *Estudios Históricos y Documentos de los Archivos de Protocolos*, 1: 105-199
- MESA, Andrés de, 1989. “El ‘fantasma’ del punto de fuga en los estudios sobre la sistematización geométrica de la pintura del siglo XIV”, *D’Art*, 15: 29-50
- MORATA, José; TUGORES, Francesca, 2017. *Pintures murals a l’àmbit civil a Mallorca (s. XIII-XV). 146 casos i una classificació*, Palma de Mallorca
- PANOFKY, Erwin, [1924-1925] 1999. *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets

- REYNAL, Jean, 2005. *L'art gothique en Pays catalan. Sur le pas des rois de Mallorca (Catalogue de l'exposition)*, Toulouse: Privat
- RODRÍGUEZ, Delfín, 2005. "De arquitectura y ciudades pintadas. Metáforas del tiempo, del espacio y del viaje", Delfín RODRÍGUEZ i María del Mar BOROBIA (a cura de), *Arquitecturas pintadas: del Renacimiento al siglo XVIII*, Madrid: Museo Thyssen Bornemisza-Caja Madrid: 19-49
- SABATER, Tina; CERDÀ, Magdalena; JUAN, Antònia, 2021. "Los ventanales de la casa medieval. Tipología, ubicación y cronología de los ejemplos mallorquines", *Lexicon. Storie e Architettura in Sicilia*, Speciale 2: 419-432
- SANJUST, Cristina, 2010. *L'obra del Reial Monestir de Santa Maria de Pedralbes des de la seva fundació fins al segle XVI. Un monestir reial per a l'orde de les clarisses a Catalunya*, Barcelona: UAB - Institut d'Estudis Mòn Juïc
- SIMI VARANELLI, Emma, 1989. "Dal Maestro d'Isacco a Giotto. Contributo alla storia della 'perspectiva communis' medievale", *Arte Medievale*, 2 [Serie II, Anno III]: 115-143
- TERÉS, M. Rosa, 1987. *Pere ça Anglada. Introducció de l'estil internacional en l'escultura catalana*, Barcelona: Proa
- 2016. "França o Anglaterra? Models per al cor de la catedral de Barcelona en època de Pere Sanglada", Maria Rosa TERÉS (a cura de), *Catalunya i l'Europa septentrional a l'entorn de 1400. Circulació de mestres, obres i models artístics*, Roma: Viella: 197-280
- VELASCO, Alberto, 2012. *Fragments d'un passat. Pere Garcia de Benavarri i el retaule de l'església de Sant Joan de Lleida*, Lleida: Museu de Lleida: diòcesà i comarcal-Universitat de Lleida
- 2016. *Pintura tardogòtica a l'Aragó i Catalunya. Pere Garcia de Benavarri*, tesi doctoral, dir. Francesc FITÉ, Universitat de Lleida
- VIDAL, Jacobo, 2016. "De París, Brussel·les i Arràs: mestres tapissers a la Corona d'Aragó medieval", Maria Rosa TERÉS (a cura de), *Catalunya i l'Europa septentrional a l'entorn de 1400. Circulació de mestres, obres i models artístics*, Roma: Viella: 163-196
- 2021a. "«...mirau lo llustre dels ciutadans...». Unes notes sobre les cases gòtiques tortosines", Tina SABATER (a cura de), *La casa medieval en Mallorca y el Mediterráneo. Elementos constructivos y decorativos*, Gijón: Trea: 335-356
- 2021b. "Arnau Marco o Jeroni Martorell? La llotja de Tortosa als segles XIV i XX", *Lexicon. Storie e Architettura in Sicilia*, Speciale 1: 205-226
- VILLALBA, Amparo, 1964. *La miniatura valenciana en los siglos XIV y XV*, València: Institución Alfonso el Magnánimo
- VITRUVIO, Marco, [1995] 2002. *Los diez libros de arquitectura*, trad. José Luis OLIVER, Madrid: Alianza Editorial
- YEGUAS, Joan, 2021. *Sobre portes i finestres de pedra. Tipologies arquitectòniques a les terres de Lleida entre el segle XVI i part del XVII*, Bellpuig: Mascançà
- ZAPALAC, Kristin E. S., 1995. "«Item Perspective ist ein lateinisch Wort, bedeuht ein Durchsehung»: A Reformation Re-Vision of the Relationship between Idea and Image", Irving LAVIN (a cura de), *Meaning in the Visual Arts. Views from the Outside. A Centennial in Commemoration of Erwin Panofsky (1892-1968)*, Princeton (NJ): Princeton University Press: 131-149.
- ZEVI, Bruno, [1951] 1981. *Saber ver la arquitectura. Ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura*, Barcelona: Poseidón



Fig. 1. Jaume Serra: “Disputa de sant Esteve amb els jueus del sanedrí”. Compartiment del retaule de Sant Esteve procedent del monestir de Santa Maria de Gualter (Noguera), c. 1385 (Barcelona: MNAC, inv. 003947). Fotografia: © Antoni Conejo i Museu Nacional d’Art de Catalunya, 2022.



Fig. 2. Lluís Borrassà: “Jove abocat a la finestra”. Fragment del retaule de Sant Andreu procedent a la capella homònima de la catedral de Barcelona, ca. 1400-1415 (Barcelona: MNAC, inv. 063975). Fotografia: © Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2022.



Fig. 3. Joan Rosat: “Captiveri de santa Margarida”. Predel·la del retaule de Santa Margarida procedent del convent homònim de Mallorca, c. 1456 (Palma de Mallorca: MdM, inv. 4157). Fotografia: © www.monestirs.cat.



Fig. 4. Jaume Serra: "Jesús entre els doctors". Compartiment del retaule de la Mare de Déu de Sixena, ca. 1367-1381 (Barcelona: MNAC, inv. 015916). © Antoni Conejo i Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2022.



Fig. 5. Grup Vergós: “La princesa Eudòxia davant la tomba de sant Esteve”. Compartiment del retaule de Sant Esteve de Granollers, ca. 1495-1500 (Barcelona: MNAC, inv. 024146). Fotografia: © Museu Nacional d’Art de Catalunya, Barcelona, 2022.



Fig. 6. Lleonard Crespí: "Pregària d'Alfons el Magnànim". *Saltiri i llibre d'hores d'Alfons el Magnànim*, c. 1443 (Londres: BL, Ms. Add. 28962, f. 14v). Fotografia: © British Library Board.



Fig. 7. Bernat Rauric i Bernat Martorell: “El jurista Jaume Marquilles lliura els Usatges als consellers de Barcelona”. *Commentaria super Usaticis Barchinone*, c. 1448 (Consell de Cent. AHCB Fons del Consell de la Ciutat i Ajuntament Modern CCAM 09/1C.XIV 01.01/1G-18). Fotografia: © Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.



Fig. 8. Palerm: pati del palau del mercader Gaspar Bonet (darrer quart del segle XV). Fotografia: © Antoni Conejo.



Fig. 9. Pere Niçard: “Sant Jordi”, 1468-70 (Palma de Mallorca: Museu d’Art Sacre de Mallorca).
Fotografia: © www.monestirs.cat.



Fig. 10. Rafael Mòger: "Entrada de Jaume I a Ciutat de Mallorca". Retaule de Sant Jordi, 1468-70 (Palma de Mallorca: Museu d'Art Sacre de Mallorca). Fotografia: © www.monestirs.cat.



Fig. 11. Bernat Martorell: "Diàleg de Jesús amb la samaritana". Compartiment del retaule de la Transfiguració procedent de la catedral de Barcelona, c. 1445-52). Fotografia: © CRBMC Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya.



Fig. 12. Bernat Martorell: "Guariment de l'endimoniat". Compartiment del retaule de la Transfiguració procedent de la catedral de Barcelona, c. 1445-52. Fotografia: © CRBMC Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya.

TINA SABATER

Una aproximació a l'estudi de Ca n'Armadans. Materials i promotors a l'edat mitjana

Aquest estudi tracta sobre els materials medievals d'un casal del centre històric de Palma, Ca n'Armadans o Armadams (c/ de Can Sanç, 9-11) (fig. 1), nom dels propietaris des del segon terç del segle XV fins al darrer terç del segle XVI. També es coneix com a Can Poquet, per la família que el va adquirir al segle XVIII (MURRAY, PASCUAL 1991, I: 113). L'estudi s'ha realitzat prenent com a font principal la catalogació digital en accés obert *La casa medieval. Materiales para su estudio en Mallorca* (CERDÀ et al. 2020), que es troba a la Biblioteca Digital de les Illes Balears.¹ Aquesta base de dades és resultat de la donació efectuada pel professor Josep Morata a la Universitat de les Illes Balears d'un ingent fons gràfic recopilat al llarg del temps, i d'un projecte de recerca durant el qual se sistematitzaren i analitzaren els materials aportats, als quals s'han afegit les noves troballes dels darrers anys, arran de les intervencions en edificis a rehabilitar.² Pel que fa a les fitxes catalogràfiques de Ca n'Armadans, Josep Morata va aportar les fotografies fetes durant les obres de rehabilitació, com també la lectura sobre l'evolució de l'immoble a partir del treball de camp i, específicament, dels elements que es posaren al descobert. Arran de la preparació d'aquest article, he pogut conèixer altres dues peces de l'antic casal, que s'han incorporat al treball. Abans de començar, voldria fer avinent que les dificultats d'estudi de les cases medievals fan que tot treball sigui aproximatiu, la qual cosa comporta haver d'efectuar correccions i caure en errors, els quals, en tot cas, hauran d'imputar-se a l'autora d'aquest text.³

1. <https://ibdigital.uib.es/greenstone/library/collection/casaMedieval/page/about>. El funcionament d'aquesta biblioteca digital és senzill. Les fitxes de catalogació apareixen a través de diversos menús de navegació i pestanyes, entre les quals «edifici». En aquest cas, Ca n'Armadams.

2. Projecte d'R+D «La casa medieval. Materiales para su estudio en Mallorca», HAR2016-77032-P (MINECO/AEI/FEDER, UE).

3. Aquest estudi s'ha dut a terme amb l'ajut de col·legues que han aportat dades de distint signe, atesa la complexitat del tema. Inés Calderón m'ha facilitat informació sobre documentació inèdita; Maria Magdalena de Quiroga, sobre heràldica; Alfonso Gómez, tècnic constructor que va participar en la rehabilitació de l'immoble, fotografies i dades noves sobre aquest procés. Cal fer una especial menció a Josep Morata, a qui, a més dels reconeixements que consten al text, dec la resolució dels darrers dubtes i, sobretot, el plantejament de dubtes nous que he intentat resoldre en la mesura del que ha estat possible. Des d'aquestes línies els agraesc la seva disponibilitat.

Entre els immobles que han conservat materials d'origen medieval – i que el projecte de recerca ha pogut catalogar –, Ca n'Armadans destaca pel nombre d'aquests elements, 28, sols superat pels 29 que encara posseeix un altre casal de la Part Forana que té també denominació pròpia, Can Gili, al poble de Sineu. Aquesta seria raó suficient per dedicar-hi un estudi monogràfic, però en aquest cas ens trobam, a més, amb un casal que, al meu entendre, resulta prototípic per al coneixement de l'arquitectura privada medieval a Mallorca, per diverses qüestions interrelacionades.

A partir de l'arqueologia de l'arquitectura i de l'anàlisi dels elements originaris que es coneixen, s'ha pogut establir que l'immoble medieval fou resultat d'una construcció en dues fases fonamentals: una casa de la segona meitat del segle XIII, que probablement incorporà elements en anys posteriors, i que fou ampliada a partir de la primera meitat del segle XV arran d'un canvi de propietat. L'engrandiment dels casals en aquest darrer període de l'edat mitjana sembla ser un fet comú, però a Ca n'Armadans no pareix producte de l'adquisició d'un conjunt de cases o propietats més petites, com sabem que succeí, a títol d'exemples il·lustratius, en els casos estudiats de Ca n'Oleo, Can Ramis, Can Burgues i del que es coneix com a Casal Balaguer, sinó a partir de l'adquisició d'un únic immoble. El procés d'ampliació de la casa més antiga era encara distingible quan començà la rehabilitació l'any 2006. Això implica, en conseqüència, que la casa del segle XIII fou substancialment respectada més de cent anys després de la seva construcció i que els nous canvis de propietat al segle XVIII només van causar l'ocultació parcial de les estructures i elements més antics. En el nostre temps, s'havia produït una compartimentació dels espais, una presumible reducció del pati, i el casal s'havia degradat. Això no obstant, s'ha pogut accedir a testimonis de cronologia primerenca – per als quals es pot establir, en principi, una datació aproximativa corresponent a la segona meitat del segle XIII i primeres dècades del segle XIV –, en tot cas dels més antics coneguts a l'antiga ciutat de Mallorca, els quals resulten essencials per a la sistematització dels elements constructius i decoratius que s'utilitzaren en els primers casals edificats a la ciutat cristiana. Pel que fa als materials pertanyents a la casa del segle XV, que estan documentats quan tenim dades sobre la família que els va promoure, diguem també que resulten esclaridors per establir els canvis tècnics, també de moda o de gust, que caracteritzaren els que s'incorporaren a l'arquitectura privada a finals de l'edat mitjana.

Els elements de la casa original que s'han catalogat, alguns actualment desapareguts o en parador desconegut, són: un embigat, les restes d'una porta medieval desfeta, un portal interior, un segon portal d'entrada, tres fornícules, quatre finestres coronelles, una de les quals amb el seu festejador, alguns pilarets de porxo i testimonis de pintura mural ornamental.

Quant a la porta medieval – l'antiga d'accés a la planta noble, que es recuperà com a finestra –, encara conservava el tancament en el període de rehabilitació del casal, tal com es pot apreciar a la fotografia inclosa en la fitxa catalogràfica; a l'exterior presentava morfologia de mig punt i a l'interior es definia amb arc rebaixat. Els dos portals obren en arc dovellat, un dels dos es troba a la sala de

la planta noble i fou modificat posteriorment adquirint una forma rectangular, el segon és a la façana i correspondria a l'antiga entrada, accés que fou canviat quan es construí la casa del segle XV. Les fornícules, de les quals desconexim l'estat de conservació, eren també a la sala del primer pis i presenten diversa morfologia: de mig punt, ogival i la tercera, més petita, és o era rectangular. Per tant, podem dir que aquestes obertures venien determinades pels usos habituals fins al segle XV. Efectivament, el treball sobre els casals medievals de la ciutat de Mallorca ha permès comprovar que el portal dovellat o rodó, l'arc català per excel·lència en l'arquitectura històrica, no sols era el predominant en els portals forans sinó també en els interiors, en aquests darrers fins a la segona meitat del segle XV, quan decau en benefici d'altres morfologies. De fet, l'ús de l'arc ogival en els portals fou molt menor, amb tres exemples entre els 57 catalogats, que corresponen a portals d'accés a la planta noble des de les escales del pati. En canvi, la forma apuntada fou la més comuna, al llarg de la cronologia gòtica, per a les arcades que s'obrin als patis des dels àmbits d'entrada, com també per a aquelles que conformen les galeries a les plantes baixes i a les naies. Especial menció mereixen les tres fornícules esmentades, atès que sols en coneixem altres dos testimonis a l'arquitectura medieval civil de Mallorca: un es troba al casal ja esmentat de Can Gili, exemple molt interessant, perquè conserva a l'interior de la fornícula ogival una obertura circular per il·luminar dues estances (CERDÀ et al. 2020: fitxa 0051); el segon, de perfil semicircular dovellat, s'ubica al pati d'armes del castell de l'Almudaina. Les fornícules de Ca n'Armadans serien les més antigues conservades, atès que les dues restants es feren en dates indeterminades dels segles XIV-XV.

En relació amb els elements de la façana, cal dir, en primer lloc, que els materials catalogats mostren un casal compost per planta baixa, planta noble i porxo. Aquest àmbit superior obert, tret distintiu de l'arquitectura civil a Mallorca, es definia per pilarets que aguantaven sostre i teulada. Segons informa Josep Morata, els promotors de les obres de Ca n'Armadans van alterar la part massissa per perllongar el porxo medieval i elevaren l'alçat de l'interior. Actualment, els pilarets nous alternen amb els originals. Aquests són senzills, de fust octogonal i amb capitells motllurats, per tant, es corresponen amb la major part de les mostres restants, materials que se seguiren fent al llarg dels segles sense canvis rellevants fins a final del segle XV i durant el segle XVI.

Pel que fa als finestrals, en el *Catàleg de protecció d'edificis i elements d'interès històric, artístic, arquitectònic i paisatgístic* de l'Ajuntament de Palma consta que, abans de la rehabilitació, s'hi podien veure els traços de dues finestres coronelles de tres arcs. Finalment, se'n recuperaren altres dues, una de tres arcs i la quarta amb dos arquets o "corones", totes ubicades al primer pis de la façana exterior; lògicament, els fusts i capitells actuals són fruit de la restitució. Entre les coronelles de tres arcs caldrà excloure aquí la situada a l'extrem est de la façana, atès que s'ubica en una part de la casa d'una data posterior. El conjunt de finestrals de la façana de Ca n'Armadans s'inclou en un estudi recent dedicat als finestrals de la casa gòtica mallorquina (SABATER, CERDÀ, JUAN 2021: 421-424). De la coronella de dos arcs, destacam que es troba entre les primeres detecta-

des d'aquesta tipologia, tot i que se'n seguien fent amb posterioritat, amb 19 exemples catalogats. En relació amb les coronelles de tres arcs més antigues, esmentam el conjunt de finestrals de Ca n'Armadans pel treball d'estereotomia que presenta el dovellatge, consistent en tres peces que formen un trapezoide en la clau, una característica que remetria, en principi, a la segona meitat del segle XIII, tal com figura a la fitxa catalogàfica i a l'estudi citat. En el marc general, la catalogació ha constatat que les coronelles de tres arcs són les més abundants, tal com es desprèn d'aportacions anteriors (ALOMAR ESTEVE, ALOMAR CANYELLES 1994: 47; DOMENGE 2008: 221), i, per tant, les més característiques de la casa senyorial mallorquina. Com s'ha esmentat abans, un d'aquests finestrals conserva el festejador, un element constant en associació a les finestres coronelles, que aquí presenta una alçària superior a l'habitual.

Quant a les restes de pintura mural ornamental, responen també a les tipologies que s'han pogut establir com a més antigues. A la sala de la planta noble, es localitzà un petit fragment amb motius de creus gammades o esvàstiques en vermell, amb voltes invertides i colzes, i estilitzacions florals intercalades dibuixades en negre. Segons sembla, la paret estava totalment pintada originàriament, atès que hi havia traces d'altres fragments pintats a la part inferior, tal com recull la catalogació digital. En un estudi recent signat per qui escriu (SABATER 2021), aquest repertori es relaciona amb dos exemples valencians, els únics que es van poder localitzar en el marc d'una investigació dirigida a explicar la pintura ornamental de les cases mallorquines en atenció al seu context. El més antic correspondria a la sala de la Cinta del palau Ducal de Gandia, on les zones superiors dels murs presentaven un disseny molt similar a l'exemple que tractam, pintures datades entre 1296 i 1307. A diferència del que va succeir a Mallorca, on aquest repertori sembla que es deixà de banda al segle XIV, a València es va mantenir puntualment, a jutjar per la mostra localitzada en el sòcol de la planta baixa de la torre del castell d'Alcanyís (Terol), pintures que es consideren de mitjan segle. Ben interessant resulta també el barrat pintat dins la fornícula rectangular de la sala de Ca n'Armadans, una de les tres mostres catalogades a l'àmbit privat de la ciutat de Mallorca al segle XIII (MORATA, TUGORES 2017: fitxes 108-110; CERDÀ et al. 2020: fitxes 0037, 0049, 0244). Aquest motiu, consistent en barres verticals en vermell sobre fons blanc, se sol associar a l'ornamentació dels murs, atès que funcionava com l'equivalent dels teixits en la decoració parietal, amb exemples notables en l'arquitectura religiosa valenciana de la segona meitat del segle XIII. Això no obstant, la mostra que tractam és coherent amb altres exemples mallorquins de datació una mica posterior, on el barrat ocupa també llocs poc habituals. Em referesc a les restes trobades per Elvira González a la base d'una finestra coronella i a l'arrencada d'una de les voltes del castell de Bellver (MORATA, TUGORES 2017: fitxa 128). També a Aragó es troben exemples de la seva aplicació a superfícies reduïdes, com ara intradós de portals i finestrals, capitells i pilars. Finalment, a Ca n'Armadans es van trobar restes de pintura monocroma en diversos indrets: al portal dovellat de l'entrada més antiga i en una de les coronelles de tres arcs de la façana, on la mangra s'utilitza per perfilar l'exterior de les dovelles i les línies d'imposta al mur; i també a la fornícula de definició ogival per delimitar els carreus a l'interior.

S'ha deixat per al final del comentari un embigat – considerat com una de les peces més antigues de la casa – a l'àmbit d'entrada de l'immoble, atès que presenta motius heràldics que, en principi, podrien donar llum sobre el llinatge dels primers propietaris, a falta d'altre tipus de documentació que ens pugui il·lustrar al respecte. Josep Morata, en la seva sistematització dels 61 embigats medievals de Mallorca que s'han catalogat, el classifica dins el tipus I, el més senzill entre les mostres conegudes, atès que està format per un empostissat sostingut per bigues. Prèviament l'havia esmentat Joan Domenge en un estudi sobre aquests elements, assenyalant que els tapajunts estan pintats directament sobre les llates (DOMENGE, VIDAL 2013: 30). Aquesta peça planteja grans dificultats pel seu estat de conservació, pels motius que la decoren i també per les presumibles intervencions que s'hi van realitzar al llarg del temps. El 2006 ja estava en molt mal estat, i la restauració que va patir es pot qualificar de desafortunada, entre altres coses perquè s'hi poden constatar repintades. Per aquesta raó, ha estat millor treballar amb les fotografies prèvies. Quant a les intervencions, els Armadans l'ampliaren amb l'afegit d'algunes bigues en direcció al pati i, com es comentarà, sembla que els Poquet van incloure la seva heràldica entre – i segurament sobre – la medieval. Pel que fa als motius ornamentals, trobam vairat, barres i escacs, tot i que el més característic d'aquest embigat és la proliferació d'escuts heràldics, que s'alternen a les jàsseres i es concentren al faldó de la contrafaçana. Entre aquests, es distingeixen motius de barres, altres contenen aus i almanco un presenta l'escut dels Cardona, que coneixem a Mallorca a través dels dos testimonis que es trobaren al desaparegut embigat de Can Tamorer (CERDÀ et al. 2020: fitxa 0479) (fig. 2). Pel que fa a les aus representades als escuts, almanco una part important podria pertànyer a la família Poquet, atès que, segons informació de M. Magdalena de Quiroga, era una arma parlant que consistia en un petit gall dindi que incloïa variants, com ara el pollet i el paó; aquest darrer és el que recull Joaquim M. Bover. Es tractaria, per tant, d'una intervenció reiterativa pròpia del segle XVIII.

Seria erroni postular la vinculació de la peça a la família Cardona a partir d'un escut, perquè desconexim si originàriament fou únic o si es repetí en altres llocs de l'embigat, i també sabem que a l'edat mitjana era comú incloure escuts diversos dels propietaris de les cases, que se solen explicar a partir de lligams familiars. Això no obstant, em permet apuntar certes dades sobre la branca dels Cardona a Mallorca, atès que certifiquen el seu arrelament a l'entorn urbà on s'ubica Ca n'Armadans durant el segle XIII, com també una posició social que justificaria la possessió de cases importants, sense que puguem assegurar que aquesta en fos una. La documentació més antiga sobre la família m'ha estat facilitada per Inés Calderón. Comença el 1245, quan el batle Blasco de Jaume I dona a Bernat de Cardona terrenys a la Quartera Vella i el permís per construir obradors i edificis de pedra; dos anys després, en el privilegi de Jaume I per a la Quartera Nova, es fa referència als seus *operatoria* que ja estan edificats.⁴ El document de 1271 és de particular interès per als nostres objectius. Diu: Pere Caldés, lloctinent reial, concedeix llicència a Guillem de Cardona perquè pugui

4. Arxiu del Regne de Mallorca (ARM), Escrivania de Cartes Reials (ECR), 341, f. 108.

edificar columnes (entenem que fa referència a un porxo) davant les cases que té prop de la Quartera, segons la longitud de la paret de la seva casa, mentre quedi carrer suficient. Per aquesta llicència pagarà la quantitat de 25 sous.⁵ A risc de caure en l'especulació, he de recordar la informació facilitada per Aina Pascual segons la qual la casa dels Armadans, al segle XV, tenia també una entrada pel carreró de darrere (PASCUAL 2012, 67), el qual donava als carrers comercials prop de la Quartera.

A partir de 1279 les notícies publicades es multipliquen, fent menció coetàniament a diversos membres de la família que desenvoluparen un paper important en la societat de l'illa, per la seva relació amb l'administració de la ciutat i el regne i amb la judicatura. Ramon de Cardona apareix esmentat a partir d'aquesta data i fins al 1300: el 1290 com a jurat, com a lloctinent de Mallorca entre 1296 i 1298 (CAMPANER 2007: 18, 26) i el 1300 com a síndic de la Universitat de la ciutat i de l'illa de Mallorca en els actes duts a terme a la seu el 30 de gener amb motiu de l'actualització de franqueses i privilegis del regne empresa per Jaume II (MUT 2013: 43-45, 65). A aquest acte van assistir també un segon Ramon de Cardona, notari, i altres membres de la família, de nom Francesc, Andreu i Pere (MUT 2013: 50-51, 53). D'aquest darrer disposam d'altres dades que el situen com a síndic el 1300 i jurat el 1304 (CAMPANER 2007: 28, 92), mentre que el 1317 consta documentat com a notari (PLANAS 2003: 2). Altres notícies més tardanes corresponen a un segon Pere de Cardona, jurat de Mallorca el 1360; a Mateu, fill de l'honorat Esperandeu Cardona, esmentat el 1405 com a patró de galera (CAMPANER 2007: 93, 147), i a Gabriel, que exercí com a jurista durant els darrers anys del segle XIV i els primers del XV (PLANAS 1997: 28).

Tal com comenta Aina Pascual (2012) en el seu estudi sobre la illeta on s'ubica el casal en època medieval i moderna, no es troben dades documentals fins al segle XIV, ni tampoc no es coneix la denominació del carrer abans que s'hi establís la família que li donà nom – Ca n'Armadans – fins al segle XVII. Sabem, això sí, que hi coexistien cases de petites dimensions – entre les qual les que donarien lloc a Can Ramis (PASCUAL 2006) – amb altres dues de més envergadura, la casa del segle XIII que ens ha ocupat fins al moment, i la que s'ubica a l'actual número 13 del carrer, de la qual hem pogut catalogar tres elements de la mateixa època. Entre aquestes construccions, hi havia trossos de terra i espais verds que ja existien en època musulmana – com succeïa a la resta de la ciutat – que pogueren ser utilitzats pels Armadans quan adquiriren la casa més antiga i engrandiren la propietat.

Els elements del casal que entenem que pertanyen a aquesta ampliació, inclosos a la catalogació digital, són els següents. Un arc rebaixat que comunica el vestíbul carreter amb el pati interior, el qual té a les impostes sengles capitells esculpits amb àngels tinents i l'escut dels Armadans (lleó i torre flanquejant el pal central) (fig. 3). Un segon arc de la mateixa morfologia que dona accés al primer pis des del pati, també amb capitells heràldics, un amb l'escut del llinatge i el segon inidentificat. Altres dos arcs rebaixats desmuntats dels quals desconeixem,

5. ARM, ECR, 348, f. 35.

lògicament, la ubicació originària i l'estat de conservació. Dos portals interiors i un portal d'estudi. Una torre amb escala de caragol mallorquí que, segons Morata, servia per comunicar les dues plantes de la casa del segle XV, la qual s'adossava a la casa pel lateral dret de la façana. Una finestra coronella de quatre arcs que dona al pati des de la sala de la planta noble. I diversos elements d'obra, entre els quals una junta a la sala sobre el vestíbul carreter, la qual demostraria l'ampliació dels dos àmbits duta a terme pels nous propietaris, també segons interpretació de Morata a partir del treball de camp. A la catalogació digital es pot trobar, així mateix, una fitxa sobre un tercer arc del pati de morfologia semicircular, ja tapiat el 2006, del qual no hem pogut precisar la cronologia. Entenc que tampoc no es pot precisar si la quarta finestra de la façana pertany a la casa del segle XIII o bé si es va fer en el XV, atès que s'ubica actualment, molt trastocada, al lateral de l'edifici on hi havia la torre.

Arran d'aquest treball, he pogut accedir a un portal de perfil conopial, situat com a finestra en un dels murs laterals del pati, que ens havia passat desapercebut, com també a testimonis gràfics d'un capitell amb el seu cimaci, a fragments d'altres capitells i de fusts. Aquests darrers elements es van trobar enterrats al pati abans de la rehabilitació empresa el 2006.

Pel que fa als arcs rebaixats – entre els quals incloem els escarsers –, hem pogut constatar a partir de mostres representatives que es van utilitzar des de final del segle XIII, però fou especialment en el XV quan s'empraren per donar entrada al pati des del vestíbul carreter i per sostenir la galeria de la planta noble, tot i que l'arc ogival no va desaparèixer per a aquestes funcions en el marc cronològic del gòtic. Aquests àmbits d'entrada, realçats amb la nova tipologia dels arcs, van ser llocs privilegiats per destacar el prestigi de les famílies, al mateix nivell dels teginats que decoraven els sostres de sales i vestíbuls carreters. De fet, alguns casals de Palma presenten encara l'heràldica dels seus antics propietaris en els capitells o faixes que marquen l'arrencada dels arcs rebaixats que donen al pati – Can Verí, Can Sales o Can Desclapés, Can Ramis, Can Formiguera o Berard, Can Muntanyans, Can Burgues –, com també alguns espais religiosos de promoció privada, com assenyala Antònia Juan (2019: 31-34) al seu estudi sobre l'escultura arquitectònica del gòtic a Mallorca. Dels 15 elements catalogats en la base de dades del projecte, alguns sols presenten l'emblema familiar, altres l'emmarquen amb motius ornamentals i un tercer grup presenta la iconografia dels tinents, predominantment figures angèliques. Com s'ha dit, a Ca n'Armadans tenim mostres de les dues darreres categories. L'heràldica, juntament amb els trets estilístics dels àngels tinents, ajuda a precisar la datació d'aquestes peces, una cronologia que les notícies escrites situen en el segon terç del segle XV i que es va estendre fins entrat el segle XVI. Al respecte, la documentació aportada per Gabriel Llompart (1977, I: 231) i Maria Barceló (2003: 222) ens il·lustra sobre contractes d'obra, datats el 1438 i 1440, on els propietaris demanen la construcció d'arcs d'entrada amb àngels als capitells.

Els portals interiors – ambdós de conservació desconeguda – també tenen perfils propis del segle XV, atès que un es defineix per l'arc conopial i el segon per un arc carpanell.

Respecte a la forma conopial per als portals, respon a un gust pel disseny d'aquests elements que va tenir gran seguiment a l'arquitectura privada mallorquina des de la segona meitat del segle XV. Els set exemples restants que s'han catalogat així ho demostren, atès que pertanyen a casals de datació tardana: dos a Ca n'Oleo; un a Can Burgues, actualment traslladat des de la seva ubicació originària; un a la torre dels Enagistes (Manacor), i tres a sa Bastida (Sant Joan) (CERDÀ et al. 2020: fitxes 0076, 0525, 0462, 0522, 0534, 0537, 0539). N'afegim un nou exemple, el portal de perfil conopial simple del pati de Ca n'Armadans, del qual ignoram el lloc originari. A aquestes mostres hauríem d'incorporar els portals d'estudi que es defineixen per aquesta morfologia, com també altres dos exemples coneguts a l'àmbit civil: el portal que es conserva a l'Estudi General Lul·lià, que prové de la seva primitiva seu, i el que donava entrada, des de 1506, a la sala de reunions dels jurats de la Casa de la Universitat, que fou reubicat dins l'Ajuntament de Palma. La forma conopial sembla que fou menys utilitzada per als finestrals, atès que en la seva forma pura sols en tenim catalogats i estudiats tres testimonis (SABATER, CERDÀ, JUAN 2021: 425), sempre de la cronologia fixada. Pel que fa al segon portal interior de la casa al segle XV, s'ha de dir que l'arc carpanell està testimoni a Mallorca ja al segle XIV, com demostren els dos elements catalogats de la casa del c/ de Moliners, 12. Això no obstant, les altres dues mostres que hem pogut conèixer són també de la segona meitat del segle XV. I, sobretot, el guix com a material de realització confirmaria aquesta datació.

El portal d'estudi de Ca n'Armadans (fig. 4) és, sens dubte, l'element del casal que ha merescut més atenció per part d'erudits i historiadors, sigui com a citació o com a testimoni (HABSBURG LORENA 2012: 320, 325; YSASI 1998: 76; PASCUAL 1991, I: 113), o bé amb la seva inclusió en estudis que tracten sobre la tipologia, la funció i els elements escultòrics (BARCELÓ, ROSSELLÓ 2009: 50; JUAN 2019: 61, 80, 135; JUAN 2021). Es troba en bon estat de conservació en un casal de propietat municipal, Ca n'Oms, on va ser traslladat des d'una casa del carrer de Sant Miquel, com assenyala Ysasi, que el va dibuixar allà. L'arxiduc Lluís Salvador encara el va veure a la casa, segons conta, davall un arc de l'escala. Com ha estat subratllat, els portals d'estudi són de gran interès per al coneixement dels casals catalans en propietat de nobles, mercaders i juristes, com també com a suport d'escultura arquitectònica a final del segle XV i inici del XVI, aspecte especialment estudiat per Antònia Juan. El de Ca n'Armadans s'inclou dins un grup format per nou exemples catalogats, dos de senzills que no tenen ornamentació esculpida i responen a una datació més primerenca. Tal com es descriu al registre catalogràfic (CERDÀ et al. 2020: fitxa 497), es defineix per un arc lobulat emmarcat per un arrabà que arrenca de culs de llàntia zoomorfs; els carcanyols estan decorats amb fulles de parra entre dos motius figuratius – un nin i un llangardaix –, mentre que, al centre del conjunt, una garlanda emmarca i destaca l'escut dels Armadans.

El finestral construït al segle XV era l'única obertura de la sala que donava al pati, tal vegada modificant o substituint una coronella més antiga i de menors dimensions. El 2006 estava tapiada, i l'actual és una reconstrucció en què es tra-

gueren a llum els arcs i es referen fusts i capitells, igual que va ocórrer amb les coronelles de la façana. Estilísticament, respon a l'evolució de les finestres coronelles del període, de majors dimensions en alçària respecte a les del segle XIV. L'augment de tres a quatre arquets està també associat a una data avançada. Això no obstant, entre les 18 finestres coronelles catalogades que pertanyen a casals del segle XV, sols tres exemplars presenten aquest augment de dimensions també en l'amplària: el conjunt de tres finestres de quatre arcs a la façana del c/ de Sant Francesc, 4; la coronella que es conserva al pati del c/ de Sant Jaume, 7, de la qual es desconeix l'origen, i la que s'ubica al pati de Ca n'Armadans.

Pel que respecta als capitells que s'han esmentat prèviament, no podem saber en principi si pertanyien a les finestres de la façana, a la coronella del pati o si responen a una mescla de totes dues ubicacions. El capitell complet (fig. 5) presenta un cimaci amb tres motlures i una decoració estructurada en un sol registre, amb fulles de card que s'estenen a les quatre cares del tambor; la mateixa disposició i ornamentació es troba en els quatre restants fragments de capitells. Pertanyen, per tant, a una de les variants detectades en els capitells de la casa medieval mallorquina que entenem que són de factura local (SABATER, CERDÀ, JUAN 2021: 422-423). Fins al moment, teníem localitzada la tipologia a tres cases de la ciutat de Mallorca. Per la precedència cronològica cal esmentar els finestrals i capitells dels immobles del segle XIV situats als carrers de l'Estanc, 4, i de Montenegro, 4 (CERDÀ et al. 2020: fitxes 0197, 0199, 0325); en el primer cas, en una coronella de dos arcs del pati, en el segon, en sengles exemples de dos arcs de la façana. En el segle XV, aquests capitells es van utilitzar per al conjunt de tres coronelles de la façana de Ca n'Aixartell, casa on apareixen altres elements de la mateixa època. Aquestes referències – com també la triple motllura que apareix en capitells d'altres cases mallorquines del segle XIV – obliguen a plantejar dues alternatives de datació, en cas que almenys una part dels materials trobats a Ca n'Armadans pertanyin a les coronelles de la façana. La primera, que es van refer fusts i capitells dels finestrals més antics de la casa al llarg del segle XIV, o bé que aquesta modernització va ser deguda als Armadans, opció de la qual som partidària, per la naturalesa de les intervencions que van escometre. Cal destacar, finalment, que els fragments originaris serviren de mostra per refer els perduts de tot el conjunt de finestres coronelles del casal.

Rest a comentar la torre i, específicament, la seva escala, una part de la casa del segle XV que es va esbucar i de la qual, per tant, sols tenim constància gràfica i qualche fragment de mur. Tot i que per la seva funció la torre devia ser de concepció senzilla, cal destacar que per a l'escala es va acudir a un model culte i cronològicament proper, atès que respon a la tipologia anomenada d'ull obert o de caragol de Mallorca, per a la qual s'atribueix unànimement la invenció a Guillem Sagrera. No va ser l'única construïda a l'àmbit privat, atès que concorda amb les dues escales de caragol de Mallorca que es conserven a Ca n'Oleo (CERDÀ et al. 2020: fitxa 0078). Les referències a Sagrera ens situen per als tres exemples en dates posteriors a 1447, any en què, com és sabut, Sagrera partí cap a Nàpols deixant la Llonja pendent de les rematades finals. Per aquesta raó, s'ha catalogat fixant-ne la datació en la segona meitat del segle XV.

La datació assenyalada per als elements de la casa nova dels Armadans suggereix que la família va intervenir en la construcció i decoració durant gran part del segle XV, amb extensió als primers anys del següent. Poc es pot afegir sobre un llinatge ben conegut a la història de la ciutat fins a final del segle XVI, atès que diversos dels seus membres han estat objecte d'àmplies mencions en estudis de distint signe. En conseqüència, recordam simplement les notícies publicades que entenem més rellevants per als objectius d'aquest estudi.

El cognom Armadans apareix a Mallorca a final del segle XIV, amb un personatge de nom Joan que exercia com a notari (PLANAS 2017: 57-58). Amb ell s'obre una vinculació amb el món del dret que distingiria el llinatge fins ben avançat el segle XVI. Pel que fa a qui pogué comprar la casa, a tenor del que se sap per les notícies escrites i pel que evidencien els materials estudiats, es podria pensar en el seu fill, també anomenat Joan, amb dades documentals que abasten de 1407 a 1442, o bé en el seu net, un tercer Joan, qui consta actiu el 1424 i va morir el 1474, opció de la qual Aina Pascual és partidària (PASCUAL 2012: 74). Ambdós personatges apareixen mencionats en una talla per a una armada contra corsaris de 1449, publicada per Agustí Canyelles el 1933, a la llista de contribuents de la parròquia de Santa Eulàlia. La primera menció és indirecta: a la illeta d'en Jacme de Galiana consta «La heretat de la muller de misser Johan Armadans» (CANYELLES 1933: 9), dada que ens informa que el segon Joan Armadans ja era mort en aquesta data. Pel que fa al tercer Joan – Joan Armadans menor, segons l'anomena Antoni Planas (PLANAS 1997: 33) –, consta com a resident en una altra illeta de la parròquia: «Micer Johan Armadans, Illa den Nicolau Aguiló» (CANYELLES 1933: 14), i paga la quantitat més alta entre les nou persones que s'esmenten, entre d'elles quatre artesans. Segons les informacions documentals extretes per Planas, havia heretat del pare el 1441 l'ofici d'advocat fiscal amb caràcter vitalici, posseïa càrrecs locals ben significatius i, el que resulta de particular interès, és el primer membre de la família que ja apareix qualificat com a cavaller. En tot cas, fos ell o el seu pare qui adquirí la propietat que ens ocupa, les dades cronològiques condueixen a la seva figura com a promotor dels béns de la casa del segle XV que coneixem i s'han comentat, concretament la cronologia que li pertany i una insistència en l'heràldica que concorda amb un ennobliment del llinatge que persistí al llarg del temps. D'aquesta asseveració entenc que s'ha d'excloure el portal d'estudi.

Seguint amb les informacions ofertes per Aina Pascual (2012: 74-75), Joan Armadans (menor) també va adquirir la casa contigua (c/ de Can Sanç, 13) – un edifici amb materials que testimonien també una datació del segle XIII avui desapareguts (CERDÀ et al. 2020: fitxes 0037, 0067, 0391) –, perquè es coneix que la va donar al seu fill Tomàs el 1476, mentre que el seu germà Francesc heretà la que aquí anomenam Ca n'Armadans. Crida també l'atenció una talla de 1478 (BARCELÓ 1988: 211-212) en la qual consten ambdós germans com a residents. Efectivament, Francesc hi apareix amb la seva germana, i Tomàs és qui dona nom a la illeta. Això no obstant, les dues cases tornaren a passar a unes mateixes mans el 1501, atès que Tomàs va morir sense descendència i Francesc heretà les seves

propietats. En correspondència amb aquesta nova posició, a la talla de 1512 apareix la il·leta al seu nom (BARCELÓ 2002: 60-61). No he pogut esbrinar quina fou la professió de Francesc Armadans, segurament el germà menor, tot i que s'ha de descartar la de jurista per la falta de notícies al·lusives. En canvi, diversos autors han publicat dades sobre Tomàs. Entre aquestes, cal destacar la ressenya que fa Antoni Planas (1997: 34) en la qual el descriu com a «legum doctor» i hereu del càrrec del pare com a advocat fiscal. Ens interessa especialment una informació de l'autor segons la qual el 1476 Tomàs no sols va rebre la casa i altres propietats, sinó que el pare li féu també donació de la seva biblioteca, que, al seu moment, passaria al germà i, amb el temps, al fill de Francesc, Joan o Joanot Armadans. En temps d'aquest darrer, 1516, es realitzà l'inventari d'aquests béns (HILLGARTH 1991: II, 681-683).

Com anticipava, les dades que s'han exposat interessien aquí en relació amb el portal d'estudi. És del tot probable que Joan Armadans ja disposés d'un espai propi – l'estudi – a la casa que va ampliar, com es dedueix de la seva professió i del fet de disposar d'una biblioteca. I també és del tot plausible que deguem el testimoni d'aquest espai – el portal d'estudi – a la iniciativa de Francesc, perquè els trets que el caracteritzen ens indiquen la cronologia que li pertany, en sintonia amb els restants exemples que s'han conservat a Mallorca. Al respecte, ja s'ha assenyalat la definició de les seves arcuacions – derivacions ornamentals de l'arc conopial –, però, a més, entenc que la presència de la garlanda que emmarca l'escut del llinatge assenyalava cap al canvi de segle. Em permet proposar l'interval comprès entre 1501 – data en què va rebre les possessions del germà – i 1510, data en què va morir (PASCUAL 2012: 75, n. 62).

Les cases dels Armadans es dividiren de nou entre el fill Joan o Joanot i el seu gendre, Benet, però aquesta ja seria una altra història, llunyana dels límits que ens han assenyalat els materials de cronologia i concepció medievals que han estat objecte d'aquest estudi.

Bibliografia

- ALOMAR I ESTEVE, Gabriel; ALOMAR I CANYELLES, Antoni, 1994. *El patrimoni cultural de les Illes Balears*, Palma: Institut d'Estudis Baleàrics
- BARCELÓ CRESPI, Maria, 1988. *Ciutat de Mallorca en el trànsit a la modernitat*, Palma: Institut d'Estudis Baleàrics
- 2002. *La talla de la ciutat de Mallorca, 1512*, Palma: Universitat de les Illes Balears
- 2003. “Nous documents sobre l'art de la construcció”, *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 59: 221-247
- BARCELÓ CRESPI, Maria; ROSSELLÓ BORDOY, Guillem, 2009. *La casa gòtica a la ciutat de Mallorca*, Palma: Lleonard Muntaner
- CAMPANER Y FUERTES, Álvaro, 2007 [1881]. *Cronicón Mayoricense*, Palma: “Sa Nostra” Caixa de Balears
- CANYELLES, Agustí, 1933. “Tall per una armada contra corsaris”, *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 24: 8-78

- CERDÀ, Magdalena; SABATER, Tina; JUAN, Antònia; MORATA, Josep; CAPELLÀ, Miquel Àngel; FERNÁNDEZ, Marta, 2020. *Col·lecció digital Projecte "La casa medieval. Materiales para su estudio en Mallorca"*, Palma: Biblioteca Digital de les Illes Balears, UIB
- DOMENGE I MESQUIDA, Joan, 2008. "La arquitectura en el reino de Mallorca, 1450-1550. Impresiones desde un mirador privilegiado, *Artigrama*, 23: 185-239
- DOMENGE MESQUIDA, Joan; VIDAL FRANQUET, Jacobo, 2013. "Construir i decorar un tegi-nat: del document a l'obra", *Quaderns del Museu Episcopal de Vic*, 6: 9-46
- HABSBURG LORENA, Archiduque Luis Salvador, 2012 [1869-91]. *Mallorca. Las Baleares descritas por la palabra y el dibujo (Die Balearen)*, Palma: José J. de Olañeta
- HILLGARTH, Jocelyn, 1991. *Readers and books in Majorca: 1229-1550*, Paris: Centre National de la Recherche Scientifique
- JUAN VICENS, Antònia, 2019. *Escultura arquitectònica del segle XV a Mallorca*, Palma: José J. de Olañeta
- 2021. "Arcos y portales con decoración aplicada en la casa gótica mallorquina", *La casa medieval en Mallorca y el Mediterráneo. Elementos constructivos y decorati-vos*, Gijón: Trea: 63-92
- LLOMPART, Gabriel, 1977-80. *La pintura medieval mallorquina. Su entorno cultural y su iconografía*, Palma: Luís Ripoll
- MORATA, Josep; TUGORES, Francesca, 2017. *Pintures murals a l'àmbit civil a Mallorca (s. XIII-XV). 146 casos i una classificació*, Palma: HAR 2016-77032-P
- MURRAY, Donald G.; PASCUAL, Aina, 1991. *La casa y el tiempo*, Palma: José J. de Olañeta
- MUT CALAFELL, Antoni, 2013. "Onomàstica dels participants als actes celebrats a Ciutat de Mallorca l'any 1300 amb motiu de l'actualització de les franqueses i privilegis del Regne promoguda per Jaume I", *Memòries de la Reial Acadèmia d'Estudis Ge-nealògics, Heràldics i Històrics*, 23: 39-78
- PASCUAL BENNASSAR, Aina, 2006. "Can Ramis, una casa de mercaders al cor del barri comercial de Palma (segles XV-XX)", *Memòries de la Reial Acadèmia d'Estudis Genealògics, Heràldics i Històrics*, 16: 65-108
- 2012. "La illeta del teatre Sans i el seu entorn", *Memòries de la Reial Acadèmia d'Es-tudis Genealògics, Heràldics i Històrics*, 22: 63-98
- PLANAS ROSSELLÓ, Antonio, 1997. "Los juristas mallorquines del siglo XV", *Memòries de la Reial Acadèmia d'Estudis Genealògics, Heràldics i Històrics*, 7: 23-60
- 2017. "Los notarios mallorquines del siglo XIV", *Memòries de la Reial Acadèmia d'Es-tudis Genealògics, Heràldics i Històrics*, 27: 47-103
- SABATER REBASSA, Tina, 2021. "La pintura decorativa de la casa medieval mallorquina en su contexto histórico-artístico", *La casa medieval en Mallorca y el Mediterráneo. Elementos constructivos y decorativos*, Gijón: Trea: 93-126
- SABATER REBASSA, Tina; CERDÀ GARRIGA, Magdalena; JUAN VICENS, Antònia, 2021. "Los ventanales de la casa medieval. Tipología, ubicación y cronología de los ejemplos mallorquines", *Architetture per la vita. Palazzi e dimore dell'ultimo gotico tra XV e XVI secolo* (Speciale Lexicon, 2), Armando ANTISTA, Emanuela GAROFALO, Marco NOBILE (a cura de), Palermo: Caracol: 419-432
- YSASI, Rafael de, 1998 [1906-08]. *Palma de antaño a través de un cristal*, Palma: José J. de Olañeta.



Fig. 1. Ca n'Armadans (centre històric de Palma).



Fig. 2. Embigat de la casa del segle XIII (detall dels escuts): foto Josep Morata.



Fig. 3. Detall de l'entrada i del pati.



Fig. 4. Portal d'estudi: foto Antònia Juan Vicens.



Fig. 5. Capitell de finestra coronella: cortesia d'Alfonso Gómez.

El castell-palau hospitaler de l'Espluga Calba. Estat de la qüestió*

L'orde de l'Hospital de Sant Joan va tenir a Catalunya importants edificis que foren seu de comandes militars, rurals i urbanes, la major part hores d'ara destruïts o molt modificats (FUGUET 1997-2005). Probablement, un dels més importants i millor conservats és el que estudiem aquí: la casa palau de l'Espluga Calba, destinada a seu de la darrera comanda que organitzà l'orde. Fou construïda entre els segles XV i XVI i passà per diverses vicissituds que l'alteraren profundament. Sortosament, les últimes restauracions sembla que poden retornar-li la dignitat perduda.

1. *La Comanda de l'Espluga Calba*

La comanda hospitalera de l'Espluga Calba fou fundada, amb autorització del papa Benet XIII, l'any 1405. Segons consta en la butlla papal, la integraven els pobles de l'Espluga Calba, Civit, Bordell, Palau d'Anglesola i Sidamon (MIRET 1910: 442; FUGUET 1997-2005, III: 36-37, 65-71). La fundació d'una comanda en època tan tardana no era un fet habitual. Segons Prim Bertran (1988), els motius d'aquesta excepcionalitat foren diversos. L'orde de l'Hospital tenia necessitat de consolidar el seu poder territorial i jurisdiccional en el sector de la Catalunya Nova proper a les Garrigues, la Segarra i l'Urgell. La casa de Cervera-l'Ametlla era feble i administrava feus excessivament petits i dispersos, de manera que amb la fundació de la comanda de l'Espluga Calba, l'orde reforçava la presència en aquell territori. Però això no hauria estat fàcil si no s'haguessin donat una sèrie de circumstàncies polítiques i econòmiques propícies, com foren les operacions de compravenda de feus senyorials i la voluntat del Papa Benet XIII d'afavorir l'orde de l'Hospital (MIRET 1910: 443).

L'estratègia de l'Hospital de Sant Joan consistí a vendre's la comanda de Sant Celoni, del Vallès, on sembla que l'orde havia experimentat una certa intranquil·litat social pre-remença que no presumia en terres de l'Espluga Calba. Amb els diners de la venda, comprà els feus que conformaren la nova casa. Aquesta ope-

*Agraïm al Sr. J. L. Cots, regidor de l'Ajuntament de l'Espluga, que ens mostrés les restauracions recents del castell.

ració tingué lloc l'any 1405. Primer adquirí els territoris i les jurisdiccions del Palau d'Anglesola i Sidamon (més les jurisdiccions de l'Escarabat i les Novel·les, que administrava la comanda de la Casa Antiga de Lleida). En segon lloc, quatre mesos més tard, adquirí els territoris de l'Espluga Calba, Civit i Bordell, amb les respectives jurisdiccions, els dos darrers situats en l'actual terme de Talavera, a la Segarra.¹

Es escassa la documentació que coneixem a l'arxiu del Gran Priorat de Barcelona dels primers temps de la comanda de l'Espluga Calba; no sabem què va succeir amb els poblets de Civit i Bordell, que no figuren com a dependències en la documentació de l'Espluga dels segles XVII i XVIII; és presumible que els haguessin administrat des de la casa de Cervera a la Segarra. De vegades, el comanador de l'Espluga Calba ho era també de Cervera-l'Ametlla. Ja en el segle XVI els comanadors de l'Espluga Calba administraven diverses cases: el 1510, Ponç de Corregó era comanador de l'Espluga Calba, Susterris, Siscar i Alguairre.² D'altres vegades ho era de Cervera, Tèrmens, Tortosa, Vallmoll, Granyena, Selma...

Les visites priorals diuen que el comanador tenia sobre la vila tota la jurisdicció civil i criminal, alta i baixa, i que els homes de l'Espluga Calba havien de prestar-li homenatge de fidelitat. El comanador era l'amo del castell del poble, seu de la comanda hospitalera. Posseïa també a la vila un molí i un forn.

2. *El castell-palau* (fig. 1)

Quan a inicis del segle XV els hospitalers arribaren a l'Espluga Calba per fundar-hi una comanda, decidiren construir la casa-seu al lloc on hi havia un castell del qual no se'n sap res.³ La intervenció de l'orde, duta a terme entre els segles XV i XVI, afectà el sector oest d'aquella fortalesa i canvià radicalment la fesomia del conjunt.

L'edifici actual, malgrat haver sofert serioses modificacions i/o destrosses, s'ha conservat prou bé i permet fer-se càrrec de la construcció original. Es pot suposar que després d'enderrocar l'antic castell medieval per aprofitar-ne la pedra, els hospitalers s'animaren a projectar un palau segons l'esquema tradicional de l'estil gòtic català: edifici de tres nivells, planta baixa, planta noble i golfes sobre una planta quadrada. Al pla terrer hi hauria el pati interior voltat de serveis (vestíbul, cavallerisses, botigues...) i l'escala per accedir a la planta noble, on

1. La confusió que sovint s'ha produït entre aquests dos llogarets de la Segarra i el poble de Lavit o Torrelavit del Penedès es deu al fet que el castell i terme de Lavit del Penedès fou comprat per l'orde en la mateixa operació de la venda de Sant Celoni, el 1405, per adquirir el castell d'Espluga Calba. (MIRET 1910: 276-277; FUGUET 1997-2005, IV: 75).

2. ACA, GP., 149, Capbreu de l'Espluga Calba. Realitzat pel comanador Ponç de Corregó, l'any 1510.

3. Malgrat l'interès mostrat per Piquer (1990) d'atribuir al monestir de Vallbona la construcció d'aquest castell, no se'n coneix cap documentació al respecte.

s'allotjaria la Sala, és a dir, l'estança principal, i altres dependències al voltant del pati amb la típica galeria porticada. Finalment, a dalt de tot, les golfes (fig. 2).

Vist el palau avui, queda clar que van voler construir un edifici luxós i original ja que, malgrat seguir l'esquema estructural bàsic, la disposició i, sobretot, la ubicació dels principals elements presenta certes variants que el fan únic i particularment interessant, sobretot pel que fa al disseny i ubicació de l'escala magna i el pati porticat.

Davant d'aquest model de palau interessa preguntar-nos qui va poder influir en la decisió i característiques de la construcció. Sembla que per la cronologia i l'estil s'ha d'atribuir als primers comanadors de l'Espluga i sobretot connectar a la renovació arquitectònica que aleshores duia a terme, a Rodes, el gran Mestre de l'orde, el català Antoni de Fluvià. Aquells anys la participació dels hospitalers catalans a Rodes era important en totes les activitats (entre les quals el servei d'armes), i molts comanadors procuraven sojornar-hi per fer carrera dins de l'orde.

S'han pogut conèixer les relacions que van tenir amb el Mestre Fluvià els primers comanadors de l'Espluga Calba. El primer, Joan Descarrigues, malgrat haver tingut activitats importants a Rodes, no va tenir bona relació amb el Mestre Fluvià.⁴ Tot el contrari del que succeï amb el segon comanador, Lluís de Mur.⁵

Amb Antoni de Fluvià, la ciutat de Rodes va experimentar profunds canvis de legislació, d'evolució de les regles per "fer carrera", de rigor financer... i tot plegat acompanyat de la construcció d'una nova ciutat més fortificada i embellida (BONNEAUD 2004: 341). Sobre la influència que la seva obra pogué exercir en l'elecció d'un model per al palau de l'Espluga Calba, s'ha de tenir en compte l'arquitectura d'aquesta època a l'illa de Rodes, sobretot la de l'Hospital dels Cavallers construït sota els auspicis de Fluvià. Són moltes les construccions que passejant per la ciutat de Rodes es veuen marcades amb l'heràldica d'Antoni de Fluvià. L'Hospital, que és un dels edificis més importants de l'illa, mostra molta influència del gòtic civil català (KARASSAVA-TSILINGIRI 1994; KOLLIAS, ELIAS 1988; FUGUET 2007). El formen bàsicament dos patis, un de gran i altre de petit. El gran, concebut segons la fórmula d'hospital claustral com el de la Santa Creu

4. Després d'haver fet una estafa en la recollida de diner que li fou encarregada per finançar una flota per a defensar la ciutat de Rodes, acabà jutjat i condemnat pel Mestre a perdre les comandes que regentava i els béns (BONNEAUD 2004: 357-358).

5. Lluís de Mur i de Cervelló pertanyia a la noblesa catalana. Fill de Lluís de Mur, IV Baró de l'Albi. El 1418 era comanador de Tortosa, quan es traslladà a Rodes recomanat pel rei al Mestre Antoni de Fluvià. El 1422 era autoritzat a permutar la comanda de Tortosa per la de l'Espluga Calba (que mantindria fins al final, juntament amb altres que li foren assignades). Residí o féu llargues estades a la ciutat de Rodes, implicat en afers importants de l'orde. El 1424, esdevenia Senescal del Mestre i l'any 1430, representant-lo, assistia a la firma d'un tractat de pau entre el rei d'Aragó i el Soltà d'Egipte (BONNEAUD 2004: 372-373). El 1434, rebia a Rodes «in nostro conventum», de mà del Mestre Fluvià, la Batllia i la Draperia de la ciutat (Arxiu de la Corona d'Aragó (ACA), Gran Priorat (GP), 540, Col·lacions de 1382 a 1592, p. 30, núm. 52). L'any següent era comanador de Sycaminis (al Ducat d'Atenes). Finalment cal dir, però, que Lluís de Mur, malgrat haver acumulat diverses comandes i molts favors rebuts del Mestre, no es desvià mai d'una carrera estricta dins de l'orde. Moria a Rodes el 1450 (BONNEAUD 2004: 373; DURAN 2009: 102).

de Barcelona (CONEJO 2002: 118), és el més notable; de planta quadrada (21,5 x 22 m), envoltat per una espectacular galeria porticada de dos pisos, té el costat est de la planta noble totalment ocupat per la sala de malalts, la peça més gran i important de l'edifici, dividida en dues naus iguals per una filera longitudinal d'arcs de diafragma, solució estructural molt catalana.

El pati petit (8 x 9 m), situat al costat sud del gran i voltat de serveis, fou concebut segons la tipologia més genuïna dels edificis urbans catalans. Té escala interior descoberta, adossada al costat de ponent, i una galeria en voladís sostinguda per cartel·les esglaonades semblants a les del palau de l'Espluga Calba (FUGUET 2007).

2.1. Exterior i façana

Vist des de l'exterior, el palau és un edifici exempt d'aparença cúbica, al costat llevantí del qual s'adossa un edifici més baix, de planta irregular on, segons la documentació d'època moderna, s'allotjaven serveis agropecuaris: corals, trulls...⁶

Els murs perimetrals de l'edifici s'assenten directament sobre la roca formant talús i s'aixequen esvelts mostrant amples paraments de bona carreuada, amb algun sector de maçoneria o tàpia, sense turgències ni relleus, ni tan sols els que de vegades emmarquen les portes i les finestres.

La façana principal és la de l'oest, de cara a la plaça del Castell; fa 21 metres de costat per 13 d'altura i constitueix un bon exemple d'aquella plàstica genuïna de l'arquitectura catalana definida per Alexandre Cirici (1955: 35): façanes austeres, masses compactes, volums simples, contorns nets i precisos... A tot això es pot afegir que les proporcions, tant pel que fa a la relació entre l'altura i l'amplada, com els nivells dels pisos, estan calculades segons la secció àuria. A l'altura de la planta noble hi ha tres finestres, la de l'esquerra és rectangular, les altres dues són geminades, de pedra nummulítica i arcs trilobats, una de les quals pertany a la Sala noble.

La façana té la porta principal de punt rodó i dovellada, segons la tipologia més habitual del palau gòtic català. Aparentment, sembla que és al mig de la façana, però en realitat està lleugerament desplaçada a la dreta⁷ al costat de ponent, i precedida per unes escales de set o vuit graons que baixen fins al nivell de la plaça del castell,⁸ on els hospitalers tenien un celler gran.⁹

6. ACA, GP, 164, Visita de milloraments. Comanador Nofre de Montsuar, 1534.

7. Aquest desplaçament a un costat és una solució típica dels casals catalans (CIRICI 1955: 54).

8. Antigament, davant de la porta hi havia una barbacana «de alçada de tres canes y llargària tot lo enfront del castell y amplària del baluard», amb una porta gran amb portella (ACA, GP, 164, Visita de milloraments. Comanador Bartomeu Desbrull, 1610).

9. ACA, GP, 164, Visita de milloraments. Comanador Bartomeu Desbrull, 1610; ACA, GP, 520, Visita prioral. Comanador Miquel de Torrelles i Sentmenat, 1660, f. 14-22.

2.2. *La planta baixa* (fig. 3)

La disposició dels elements en planta quadrada fou feta segons un esquema geomètric basat en la secció àuria. Es deixà un vestíbul o atri al davant de la porta principal; a la seva esquerra, al costat nord, es disposà una gran estança per a botigues¹⁰ i a la dreta, al sud, una cavallerissa gran quadrada partida en dos per un arc diafragma i coberta d'embigat on, segons les visites priorals, podien cabre quinze animals (fig. 7).¹¹

També s'organitzà segons la secció àuria la ubicació del pati tot i que, en aquest cas, es trencà la norma, ja que en lloc de centralitzar-lo com habitualment es feia, restà arraconat al fons a la dreta. Des del vestíbul, i seguint els murs del pati, es van anar construint les cartel·les que havien d'aguantar, respectivament, l'arc rampant de l'escala noble i el voladís del pati porticat. Són cartel·les esglaonades poc corrents, semblants a les de l'Hospital de Lleida, a les del Palau Episcopal de Tortosa i a les del pati petit de l'Hospital dels Cavallers de Rodes.

L'escala per accedir a la planta principal arrenca del vestíbul, com a l'hospital de Santa Magdalena de Montblanc (CONEJO 2008: 173). Per aquesta situació és un dels elements arquitectònics interessants del palau. Té una barana de pedra amb el passamà que repeteix la línia trencada dels esglaons. Fou construïda sobre un doble arc rampant que carrega en dues cartel·les prèvies a les del voladís del pati.

2.3. *La planta noble* (fig. 4)

La distribució dels elements de la planta noble segueix les mateixes pautes de la planta baixa. La peça principal era la Sala, que ocupava una superfície igual a la de les botigues del pla terror (13 x 7 m).¹² Era coberta per un teginat horitzontal policromat (segurament decorat amb heràldica de l'orde i dels comanadors, entre altra temàtica). Com és normal en aquests sostres, descansava en dos arcs diafragma apuntats paral·lels a la façana i en permòdols encastats als murs laterals. La Sala havia de ser una estança molt lluminosa, ja que rebia la llum de quatre finestres geminades – tres que donen a la façana del nord i una a ponent, a la façana principal – amb arcs trilobats i columnetes de pedra nummulítica de Girona, que probablement tenien vitralls de colors i on no hi faltaven els tradicionals festejadors.

A aquesta magnífica Sala, a finals del XVIII o inicis del XIX, li fou enderrocat el pis i el teginat del sostre per construir-hi la volta de canó amb llunetes de la

10. ACA, GP, 164, Visita de milloraments. Comanador Bartomeu Desbrull, 1610; «E après qui entre a mà squerra y ha una botiga [...] y dins dita botiga y ha quatre picas de oli de pedra bones» (ACA, GP, 520, Visita prioral. Comanador Miquel de Torrelles i Sentmenat, 1660, f. 14-22).

11. ACA, GP, 164, Visita de milloraments. Comanador Bartomeu Desbrull, 1610.

12. «Una sala gran lo portal de la qual està immediatament al cap de munt de dita scala a mà squerra [...] y dins dita sala se trobà un setibanch de fusta usat y un parador de fusta dolent, la qual sala està ab tres finestras grans ...» (ACA, G. P., 520, Visita prioral. Comanador Miquel de Torrelles i Sentmenat, 1660, f. 14-22).

gran capella barroca en què es va convertir l'estança de les botigues de sota. Fou un atemptat contra la Sala que afectà molt negativament tot el palau, una decisió nefasta que despullà l'edifici de la seva peça principal.¹³

En la mateixa planta, al costat oposat de la Sala, i damunt de l'establia, hi ha estances amb finestrals oberts a la plaça i al sud; són també finestres geminades com les de la Sala, però en aquest cas no són de pedra nummulítica sinó de gres o sorrenca del país. Com a les cavallerisses dels baixos, aquí dalt també hi ha embigats de fusta i arcs diafragma, però aquests són més esvelts que els de l'establia, ja que el sostre és més alt.

Al capdamunt de l'escala que puja del vestíbul, a l'esquerra, hi havia la porta d'accés a la Sala (que, en enderrocar-la, es traslladà a la façana principal per accedir a la capella barroca). També des del cap d'escala s'entra a la galeria¹⁴ que guaita al pati.

A les golfes hi ha dues rengleres de finestres per a ventilació, onze al nord i vint-i-dues a ponent. Són finestres amb arc de mig punt, baixetes i obertes, car la seva funció era assecar productes del camp que s'hi guardaven.

2.4. *El pati i la galeria porticada* (fig. 5)

Analitzant l'edifici tal com ha arribat als nostres dies, hom té la impressió que si bé l'orde de l'Hospital tingué la intenció de construir un palau gòtic amb tots els ets i uts, per motius que desconeixem no l'acabà, ja que el costat oriental del pati interior restà sense fer. Que tenien intenció de fer un pati perfecte en les mesures es posa en evidència a l'angle sud-est de la planta (on comença una escala lateral exterior que baixa al parc infantil), que assenyala el quadrat sencer de la planta. Cal considerar que pretenien que el palau de l'Espluga Calba fos una de les seus de comanda més reeixides de l'orde a Catalunya. I en bona mesura ho aconseguiren.

La interpretació de la morfologia i evolució del pati i la galeria ha estat possible principalment gràcies al seguiment de les visites priorals dutes a terme pels successius comanadors.

A partir de l'estat actual es pot veure que, en primer lloc, durant el segle XV es construïren els costats nord, oest i sud del pati, amb el voladís carregat sobre les cartel·les esglaonades que segueixen les de l'escala noble; i que ja en el segle XVI es degué coronar el voladís amb la pertinent galeria porticada. En arribar

13. Lladonosa (citat per CATALÀ 1967: 171), sense donar cap referència documental, diu que l'enderroc tingué lloc el segle XVIII. A l'ACA, GP, 166, Espluga Calba, al plec núm. 5 del lligall, hi ha un paper solt datat a 23 d'octubre de 1808, signat per «Don Antonio de Eril, Recibidor de la orden de San Juan», que es refereix a la promesa de la tercera part dels delmes «para la fabricación de esta nueva Yglesia». Com que no es pot referir a l'església parroquial construïda entre 1777 i 1787, podria tractar-se d'aquesta capella, que per la seva grandària i tipologia sembla una església de poble. Afortunadament, l'actual Ajuntament de l'Espluga ha fet cas de les recomanacions que anys enrere els vam fer i la Sala noble està en procés de recuperació (FUGUET 1997-2005: III, 68).

14. ACA, GP, 520, Visita prioral. Comanador Miquel de Torrelles i Sentmenat, 1660, f. 14-22.

al mur antic de l'est, s'aprecia que pati i galeria restaren interromputs i amb ells l'acabament del pati quadrat.

El coneixement d'una galeria porticada el devem a una visita de 1660, quan el comanador Miquel de Torrelles descrivia el pati del palau: «al cap de munt de dita scala y ha uns corredors los quals rodan lo salubert, y en ells y ha dotse archs de pedra grans y bons los quals corredors se trobaren cuberts de sostre y taulada».¹⁵ També ho proven uns capitells i fragments de pilars i bases que es trobaren en un racó de la casa als anys 90 del segle passat, durant la primera restauració del palau, que per la tipologia i l'estil semblen del segle XVI. Un dels capitells porta l'heràldica de Ferreres¹⁶ (una ferrera) i la creu de l'orde (una creu de Malta), que atribuïm a Jeroni de Ferreres, comanador de l'Espluga.¹⁷ Els capitells trobats tenen el tambor en forma de tronc de piràmide octogonal invertida amb el collarí també vuitavat per carregar sobre pilars octogonals, com són els trossos trobats. En certa manera permeten conèixer i datar com era la galeria destruïda, ja que a més de l'escut mostren la tipologia pròpia del gòtic tardà, que geometritza els elements. Si el voladís del pati, sobretot les cartel·les i l'escala, s'assemblen als de l'hospital de Santa Maria de Lleida, és presumible que els arcs de la galeria fossin del mateix tipus i cronologia (fig. 6).

De l'any 1619 es conserva una visita de milloraments del comanador Onofre d'Hospital. Explica les obres que tancaren el costat est que faltava del pati, dos metres abans d'arribar al fons, i la construcció d'un estrany voladís aguantat per tres pilars exempts de pedra i els «trebolets» (potser els revoltos?) de la galeria, amb sis pilars amb pedestals, capitells i bases de pedra.¹⁸ D'antuvi, la visita assenyalava que abans la galeria no donava tota la volta perquè hi havia una cambra al costat de llevant que ho impedia i, per aquest motiu, s'havien de fer les obres necessàries per tal que «rodés tot lo selobert».¹⁹ Amb aquelles obres nefastes, el pati quedà definitivament rectangular en lloc de quadrat. Les dues cartel·les, una

15. ACA, GP, 520, Visita prioral a l'Espluga Calba. Comanador Miquel de Torrelles i Sentmenat, 1660, f. 14-22. S'ha volgut reproduir aquest text que publicà Miret (1910: 482) per transcriure correctament la paraula «archs que ell», en un lapsus calami, va interpretar com «aus», paraula que pot haver donat lloc a interpretacions surrealistes sobre la galeria porticada. Dissortadament, pocs autors compaven els originals.

16. Als capitells hi ha quatre escuts, dos a dos, amb la creu de l'orde i una ferrera, que és el senyal de Ferreres. A l'*Enciclopedia heràldica* de Garcia Carraffa (1926-63: XXXII, 171), l'any 1531 hi figura un cavaller J. de Ferreres, cavaller santjoanista del Priorat de Catalunya, amb el mateix escut del capitell de l'Espluga.

17. Tot i que el seu nom no apareix a les llistes de Miret i Sans (1910: 527), el capitell decorat amb la seva heràldica és un document inqüestionable. Probablement pertany al Ferreres que l'any 1533 era comanador de Cervera-l'Ametlla. El fet que no surti a les llistes de Miret com a comanador de l'Espluga Calba no és significatiu, ja que hi ha molts lapsus sense noms i durant aquesta època alguns comanadors solien dirigir simultàniament tres o més comandes. Ponç de Corregó, l'any 1510, ho era de l'Espluga Calba, Susterris, Siscar i Alguaire (ACA, GP, 149, Capbreu de l'Espluga Calba, 1510). Cal tenir en compte que entre les comandes de la Segarra hi havia molta relació (MIRET 1910: 444 i 578).

18. ACA, GP, 164, Visita de milloraments. Comanador Onofre Hospital, 1619.

19. Però aquesta solució condemnava la terminació del pati quadrat projectat i no acabat.

al nord i altra al sud, que restaren inútils adossades al mur, posen en evidència l'estrany acabament del pati i la galeria.

D'Onofre d'Hospital sabem que havia fet les proves per entrar a l'orde de Sant Joan a Castelló de Farfanya el 23 de maig de 1592;²⁰ que entre 1616 i 1619 fou comanador d'Espluga Calba; i que de 1632 a 1639 fou Gran Prior de Catalunya.²¹

Així doncs, el pati, malgrat ser rectangular enlloc de quadrat, tenia la galeria porticada sobre el voladís i, tot i que en cap moment els documents parlen de la seva destrucció o desmuntatge, aquesta fa molts anys que no hi és. Desconeixem quan foren substituïts els arcs oberts per murs de pedra i finestres amb vidriera.

3. *Altres obres a partir de les visites priorals i els comanadors*

No coneixem cap visita de Jeroni de Ferreres, que fou qui probablement construí la galeria porticada del XVI. Més endavant es documenta la visita del comanador Onofre de Montsuar, que féu també obres importants de millorament al palau²² i sembla que fou el darrer a habitar-lo de manera permanent. Després d'ell, els comanadors hi van tenir un administrador. La visita que féu el 1534 és de les més interessants per la quantitat d'obres que descriu l'acta: al corral; a la torreta de sobre l'escriptori; a les teulades; a l'escala que pujava de la cuina a la teulada; a l'escala de gat que havia fet al costat de la Sala per pujar a la golfà; a les dues bótes (de dos cents i de cent cànirs) comprades pel celler; a les menjadores dels estables que havia fet adobar. Tot plegat li havia costat 95 lliures, 16 sous.²³

L'any 1610, hi ha una visita de milloraments mentre dirigia la casa el comanador Bartomeu Desbrull, que també va fer moltes obres al palau.²⁴ Aquest,

20. ACA, GP, 466, fol. 94 «Proves de Onofre Hospital a 23 maig 1592 [hi ha dibuixat un escut quarterat] las barras de Aragón y dos lleons pardos en blau» Castelló de Farfanya.

21. Miret i Sans (1910: 473) li dedica unes paraules poc edificants, quan diu que la seva absència prolongada de Catalunya quan era Gran Prior (passà molt temps a Malta) contribuï a fer més greu la situació de l'orde durant els anys previs a la Guerra de separació de Catalunya.

22. ACA, GP, 164, Visita de milloraments. Comanador Nofre de Montsuar, 1534. Després d'enumerar una llarga llista d'obres fetes al palau, deia: «densà que és arribat [Montsuar] en aquesta terra, sempre ha feta continua habitació en dita comanda e castell de la Espluga Calva».

23. ACA, GP, núm. 164, Visita de milloraments. Comanador Nofre de Montsuar, 1534.

24. ACA, GP, 164, lligall amb plecs de 1534 a 1764. Milloraments en la comanda de l'Espluga Calba. Comanador Bartomeu Desbrull, 1610. Construcció d'una barbacana amb porta i portella al llarg de la façana principal del castell; reforçament de la porta principal amb golfos i barres de ferro; cobriment dels corredors del celobert; adquisició per a la presó d'un cep gran de fusta amb tancadures, grillons i manilles de ferro. És interessant el que explica del celler d'enfront de la porta major: diu que hi ha fet un cup de pedra amb la folladora també de pedra per pitjar la verema. D'altra banda, també s'interessa per l'escala de pedra picada gran i ampla per pujar als corredors de la galeria. Fa referència a les propietats rústiques i urbanes de la comanda; entre altres, a l'Espluga posseeix «una gran devesa de 200 jornals».

abans de presidir la casa de l'Espluga Calba, havia estat comanador de Vallfogona, l'any 1607.

El segle XVII va comanar la casa Onofre d'Hospital. A la visita citada de 1619 hi assistí el gran prior Francesc d'Oluja; a més de l'acabament del pati i galeria citats, construí al costat una capella sota l'advocació de sant Carles Borromeu.²⁵

L'any 1634 visitava el palau el comanador Miquel Fuster; el text d'aquest comanador repeteix les millores explicades per Onofre d'Hospital; diu que ell també havia reparat els «corredors que roden lo selubert [...] los quals són de pedra picada ab ses arcades y pillastres [...] y les parets».²⁶

Després d'aquest, va seguir de comanador Rafael Cotoner.²⁷ Prèviament, Cotoner presidí diverses comandes (Bajoles, l'Espluga de Francolí, Mallorca...) i tanmateix, com Jeroni de Ferreres, tampoc no figura en la llista de Miret (1910: 527).

La història de Rafael Cotoner es desenvolupa sobretot a Malta.²⁸ En la seva visita de milloraments de 1640 no es fa cap referència a la galeria, en canvi dedica unes paraules a l'escala major i a la seva barana.²⁹

En parlar de la galeria porticada s'ha fet referència a la visita que l'any 1660 realitzà Miquel de Torrelles. Després de la galeria visità la presó que hi havia al costat.³⁰ Miquel de Torrelles i Sentmenat fou Gran Prior de Catalunya entre 1655 i 1680.

L'any 1711 feia «obres al castell» el comanador Jordi de Puigdorfila,³¹ que explica la participació dels homes de l'Espluga en la reparació dels murs alts del castell, però no diu res de la galeria.³² El desembre de 1713, mentre estava a Mallorca, moria el Gran Prior Dídac de Serralta, i Puigdorfila fou elegit Gran Prior, però no pogué exercir gaire temps el càrrec, ja que moria l'agost del 1714 (AMORÓS 2014: 338-343). Jordi de Puigdorfila és un dels Grans Priors menys coneguts (Miret i Sans no el cita com a tal).

25. ACA, GP, 164, Visita de milloraments. Comanador Onofre Hospital, 1619.

26. ACA, GP, 164, Lligall de l'Espluga Calba amb plecs de 1534 a 1764. Plec de 1534 Milloaments de la comanda de l'Espluga Calba. Comanador Miquel Fuster.

27. ACA, GP, 164, Visita de millores de l'Espluga Calba 1640. Comanador Rafael Cotoner.

28. Rafael Cotoner, nat a Palma el 1601 i mort a La Valletta el 1663, fou Gran Mestre entre 1660 i 1663. Fou acceptat a l'orde quan tenia 7 anys, el 1608. El 1617 va rebre l'hàbit de l'orde a l'església dels Jesuïtes de La Valletta. El 1641 fou nomenat capità de la galera Capitana; el 1649, elegit Batlliu del Negroponte; el 1653, Batlliu de Mallorca i el 1660, Gran Mestre de Malta. La principal obra que féu memorable el seu govern fou l'inici de la renovació de l'església conventual de Sant Joan de La Valletta, amb un fresc del pintor Mattia Preti (OLIVER 2000: 67-91).

29. ACA, GP, 164, Visita de millores de l'Espluga Calba 1640. Comanador Rafael Cotoner.

30. «La presó [...] concisteix ab dos instantias ab sos portals y portas prou fortas y ab sos panys y claus y forrellats, y dins dita presó si troba una cadena y dos grillons» (ACA, GP, 520, Visita prioral. Comanador Miquel de Torrelles i Sentmenat, 1660, f. 14-22).

31. ACA, GP, 166, Plec d'obres al castell. Comanador Jordi de Puigdorfila, (1699-1711).

32. Jordi de Puigdorfila havia ingressat com a cavaller de l'orde el 2 de setembre de 1667, quan ja devia ser d'edat avançada. A més de comanador de l'Espluga, havia estat Batlliu de Negroponte.

Absent també a la llista de Miret, un altre comanador important, Ramon Despuig i Martínez de Marcilla presidí l'Espluga Calba l'any 1719.³³ En la visita que feu al palau no s'estén gaire en comentaris, parla de la barana de l'escala noble, dels claustres o corredors quadrats que circueixen el celobert o «cortilló del castell», amb baranes i pilars de pedra. També fa alguna referència a la Sala que anomena «Saló gran», dins del qual diu que hi ha un gran escó, un escalfapanxes, una taula de pi, cadires, bancs... Ramon Despuig havia estat comanador de Susterris entre 1704 i 1710 i arribà a ser Gran Mestre de Malta.³⁴ Oliver Moragues dona molts detalls sobre la trajectòria vital de Ramon Despuig.³⁵

El 1764 el batlliu Magí Anton de Vilallonga³⁶ i també comanador de l'Espluga Calba, visità el palau i decidí que s'hi fessin diverses obres de millorament: posar dues bigues al trebol de la Sala noble, i entre altres coses repassar els arcs.

Finalment, d'un comanador de l'Espluga Calba que cal parlar, encara que d'ell no se'n coneix cap visita prioral, és de Nicolau Abri Descallar. Fou comanador de Susterris, entre 1753 i 1773; de l'Espluga Calba entre 1774 i 1784; el 1784 dirigia la casa de Barcelona; i de 1783 a 1790 fou Gran Prior de Catalunya. Va morir el 1794 a Valletta (Malta) i fou enterrat a la catedral de Sant Joan. Se'l cita aquí perquè, curiosament, la seva làpida sepulcral, una magnífica peça de tarsia (marqueteria de marbres de colors) és l'única escrita en català de les 400 que cobreixen el sòl de la catedral, hi diu: «AQUI DESCANSEN LES CENDRES DE FR. NICOLAU ABRÍ DEZCALLAR GR. PRIOR DE CATALUÑA COMANADOR DE ESPLUGA CALVA Y DE BARCELONA PECADOR MISERABLE MORÍ ALS 21 DE NOVIEMBRE DE 1794».

4. Els darrers anys a partir de la Desamortització

A mitjan segle XIX un veí de l'Espluga, Joan Cendra, comprà el castell i les terres (que eren moltes) als hospitalers, que abandonaren l'Espluga Calba a causa

33. ACA, GP, 164, Visita prioral a l'Espluga Calba. Comanador del comanador Ramon Despuig, 1719.

34. Miret (1910: 473) s'hi refereix molt de passada quan parla dels catalans que foren Grans Mestres de l'orde: «Des de l'establiment del orde a Malta hi hagué altres dos Grans Mestres catalans, Ramon de Perellós, qui morí en 1720 y Ramon Despuig, qui tingué'l càrrech només tres anys a començar en 1731».

35. Un dels cavallers santjoanistes de nissaga catalana més importants. Nascut a Ciutat de Mallorca el 1670, fill de Ramón Despuig i de Rocabertí, primer comte de Montenegro, i de Melciora Martínez de Marcilla, comtessa de Montoro. El 1673, quan tenia tres anys d'edat, l'ingressaren a l'orde; l'any 1695 era Capità de Galeres; el 1698, Governador del Fort Ricasoli, la fortificació més important de Malta. Després, entre 1704 i 1719, el trobem de comanador en les cases catalanes esmentades. Més o menys aquests anys serà lloctinent del Gran Mestre Perellós, Batlliu de Mallorca i Lloctinent del Gran Mestre Villena. A la mort d'aquest, el 1736, fou elegit Gran Mestre. Va morir cinc anys després, a Malta, el 15 de gener de 1741 (OLIVER 2000: 67-91).

36. ACA, GP, 164, Visita de millores a l'Espluga Calba. Feta pel batlliu Magí Anton de Vilallonga, 1764.

de la Desamortització de Madoz.³⁷ A finals de 1860, Cendra féu una permuta amb unes religioses Mercedàries que regentaven un col·legi ubicat al poble; amb el bescanvi, les monges adquiriren el castell. El 1877 arribaren a l'Espluga religioses dominiques que, prèvia una gestió amigable amb les Mercedàries, establiren una escola d'infants a l'edifici.³⁸ L'escola del castell durà fins al 1963, en què les monges marxaren de l'Espluga. Tres anys després l'Ajuntament comprà el castell i les terres.

Quan la planta noble del palau fou habilitada per a escola d'infants, la galeria porticada oberta degué representar un greu problema climàtic durant l'hivern, especialment fred en aquelles terres. És versemblant, doncs, atribuir a les obres de l'escola la substitució dels arcs oberts de la galeria per murs de pedra amb vidrieres.

Quan l'any 1963 plegaren les religioses, l'edifici restà tancat i començà un procés de degradació. El 1991 l'Ajuntament aprovà una subvenció per netejar el castell i començà les obres de restauració. El palau s'ha conservat en bon estat fins a l'actualitat, gràcies a l'ús que n'ha fet la vila.

Aquests darrers anys s'ha enderrocat la volta de canó de la capella barroca que destrossà la Sala noble, la qual cosa ha permès recuperar-ne el pis original. Està en projecte refer els diaframes i el teginat i més endavant també hi ha en projecte la reconstrucció del pati porticat, tal com estava pensat, és a dir, quadrat i amb galeria porticada.

5. *A manera de resum*

L'orde de l'Hospital de Sant Joan va instal·lar a l'Espluga Calba (les Garrigues) la darrera de les seves comandes del Priorat de Catalunya. Això tenia lloc a inicis del segle XV i ho féu després de vendre's la casa de Sant Celoni, al Vallès Oriental. En opinió de Prim Bertran, és probable que l'orde decidís aquest trasllat per allunyar-se de la problemàtica pre-remença que es començava a respirar al Vallès. Però, fos quin fos el motiu del trasllat, si és que n'hi va haver cap, allò que està fora de dubte és que l'orde de l'Hospital va voler que la casa-seu de la nova comanda fundada a la Segarra fos un palau rural modèlic, una casa que reunís les condicions de centre d'una gran propietat rústica i al mateix temps les d'un palau senyorial.

Probablement el responsable de l'obra fou el segon comanador de l'Espluga, Lluís de Mur i Cervelló (1426-37), coneixedor excepcional de l'illa de Rodes, on

37. La desamortització de Madoz (de 1855) afectà els béns dels ordes militars. Va ser executada amb major control que la de Mendizábal (de 1835). El 3 de maig del 1855 es publicava a la Gaceta de Madrid, i el 3 de juny hi hagué la instrucció per realitzar-la.

38. POCA GAYA, Josep 2016. «Història del castell de l'Espluga Calba», article del blog *Al vent del nord*, 6 juny 2016 (http://alventdelnord.blogspot.com/2016/06/historia-del-castell-de-lespluga-calba_6.html [consulta 17 juliol, 2021]).

durant anys desenvolupà càrrecs importants al costat del Gran Mestre Antoni de Fluvià. Allí s'hauria familiaritzat amb l'arquitectura hospitalera de l'illa propiciada per Fluvià, en la qual traspua el gòtic civil català, sobretot al gran Hospital dels Cavallers (FUGUET 2007: 60-62). Aquesta arquitectura degué ser el model que Lluís de Mur volgué per al palau hospitaler de les Garrigues.

La casa-palau de l'Espluga Calba fou projectada amb rigor per un mestre piquer expert en l'art de la construcció i coneixedor de la geometria. El palau, seguint les pautes del gòtic civil català, havia de tenir un pati interior amb galeria porticada com a centre, i a la planta noble una gran Sala coberta per un teginat de fusta policromat amb l'heràldica de l'orde i dels comanadors que la van construir. El palau, malgrat tenir aquests elements principals comuns a tots els palaus del gòtic català, presenta unes variants que el fan particular. D'entrada, no col·locaren l'escala principal per pujar a la planta noble dins al pati, sobre un arc rampant arrambat a un costat, que és com s'acostuma a construir i a situar l'escala magna. Però, tanmateix, l'escala és un element molt reeixit que, com a l'hospital de Santa Magdalena de Montblanc, comença al vestíbul.

El pati tampoc no es pot dir que estigui col·locat de manera ortodoxa al centre de la planta, sinó que fou col·locat al fons de la planta a la dreta. Llastimosament, el pati quadrat projectat no s'arribà a culminar del tot i restà com un pati rectangular.

La Sala sí que es pot dir que estava situada d'acord amb la tradició, damunt de les peces principals de la planta baixa. Tenia dos dels costats tocant a les façanes, on podien obrir belles finestres geminades, probablement amb vitralls, i el sostre carregat en arcs diafragma amb teginat policromat segurament amb tota l'heràldica pertinent relativa a l'orde i als comanadors.

Dissortadament, aquesta Sala fou destruïda a finals del segle XVIII o principis del XIX per construir-hi una capella amb volta de canó amb llunetes. Aquesta malifeta sortosament està en curs de reparació. També hi ha en els projectes de restauració la recuperació o, més ben dit, la terminació del pati quadrat que restà a mig fer.

Un aspecte que cal remarcar d'aquesta comanda i d'aquest palau és la categoria social d'alguns dels comanadors que la regentaren o, si més no, que la tingueren en propietat, car era típic que en moltes comandes els propietaris que gaudien dels seus recursos no hi haguessin estat físicament mai més enllà d'alguna visita ocasional. De fet no hi vivien, hi tenien els seus administradors. Però, això sí, els noms de les comandes figuraven en el currículum dels seus posseïdors. Crida l'atenció que una casa, que per la situació geogràfica podria semblar modesta, fos regentada per comanadors que assoliren les màximes categories dins l'orde: Grans Mestres, Senescals, Grans Priors...

Així doncs, és natural que la casa de la comanda de l'Espluga Calba tingués l'estructura i l'aparença d'un autèntic palau senyorial.

Bibliografia

- AMORÓS GONELL, Francesc, 2014. *La guerra de Successió i l'orde de Malta a Catalunya*, Barcelona: Noguera
- BERTRAN ROIGÉ, Prim, 1988. "Els orígens de la comanda hospitalera de l'Espluga Calba. Dues butlles de Benet XIII del 1405 i 1415", *Jornades sobre el Cisma d'Occident a Catalunya, les Illes i el País Valencià*. Barcelona: IEC
- BONNEAUD, Pierre, 2004. *Le prieuré de Catalogne, le couvent de Rhodes et la couronne d'Aragon, 1415-1447*, Millau: Conservatoire Larzac Templier et Hospitalier
- 2008. *Els hospitalers catalans a la fi de l'Edat Mitjana. L'orde de l'Hospital a Catalunya i a la Mediterrània, 1396-1472*. Lleida: Pagès
- CATALÀ ROCA, Pere, 1979. "El castell hospitaler de l'Espluga Calba", *Els castells catalans*, VI/1, Barcelona: Dalmau: 167-173
- CIRICI PELLICER, Alexandre, 1955. *Arquitectura Catalana*, Palma de Mallorca: Moll
- CONEJO DA PENA, Antoni, 2002. *Assistència i hospitalitat a l'edat mitjana. L'arquitectura dels hospitals catalans: del gòtic al primer renaixement*, tesi doctoral, Universitat de Barcelona
- 2008. "Arquitectura civil: palaus i hospitals", *Història de la Conca. Història de l'Art*, Montblanc: Consell Comarcal de la Conca: 164-175
- DURAN I DUELT, Daniel, 2009. "Presencia hispánica en Rodas. A propósito del albergue de la lengua de España", *Mramagh*, 19: 97-112
- FUGUET SANS, Joan, 1997-2005. *Templers i Hospitalers*, I-IV, Barcelona: Dalmau
- 2007. "L'Hospital dels Cavallers a Rodes", *Història de l'Art Català. L'Art Català al món*. Barcelona: Ed. 62: 60-62
- FUGUET SANS, Joan; PLAZA ARQUÉ, Carme (a cura de), 2008. *Història de la Conca de Barberà. Història de l'Art*, Montblanc: Consell Comarcal de la Conca
- GARCÍA CARRAFA, Alberto, 1926-63. *Enciclopedia heráldica y genealógica hispano-americana*, Madrid: Imprenta de Antonio Marzo
- KARASSAVA-TSILINGIRI, Fotini, 1994. "Antoni Fluvià i l'arquitectura de Rodes al segle XV", *L'Avenç*, 179: 34-38
- KOLLIAS, Elias, 1988. *The City of Rhodes and the Palace of the Grand Master*, Atenes: Ministry of Culture, Archeological Receipts Fund
- LUTTRELL, Anthony, 1978. *The Hospitallers in Cyprus, Rhodes, Greece and the West (1291-1440)*, London: Aldershot
- LUTTRELL, Anthony 1994. "El Priorat de Catalunya al segle XIV", *L'Avenç*, 179: 28-33
- MIRET I SANS, Joaquim, 1910. *Les cases de templers y hospitalers en Catalunya*, Barcelona: Impremta de la Casa Provincial de Caritat
- OLIVER MORAGUES, Manuel, 2000. "IV. El front balear a la Mediterrània. Els Grans Mes-tres mallorquins", *L'Orde de Malta, Mallorca i la Mediterrània*, Palma de Mallorca: Sobirà Orde de Malta, Delegació de Balears: 67-92
- PIQUER I JOVER, Josep Joan, 1990. *Abaciologi de Vallbona (1153-1990)*, Vallbona de les monges: Fundació d'Història i Art Roger de Belfort.

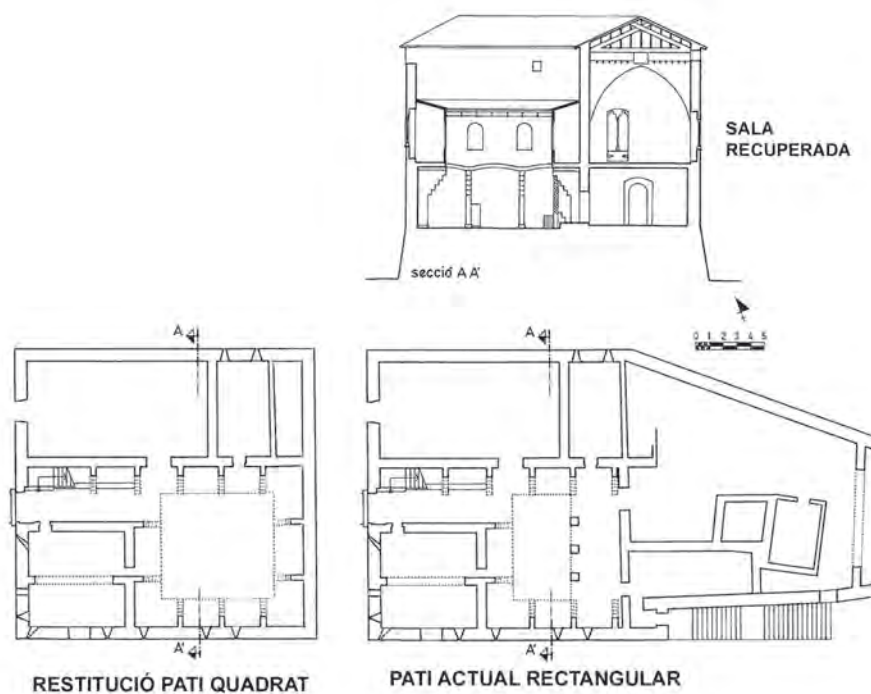


Fig. 1. Castell-palau de l'Espluga Calba. Planta i secció (Dibuix, JFS).



Fig. 2. Castell-palau de l'Espluga Calba. Vista general (JFS, 1995).



Fig. 3. Castell-palau de l'Espluga Calba. Escala principal (JFS, 1995).



Fig. 4. Castell-palau de l'Espluga Calba. La Sala, a dalt, destruïda; a baix, en restauració (JFS, 1995; J.L. Cots, 2021).



Fig. 5. Castell-palau de l'Espluga Calba. Pati esguerrat (JFS, 1995).

Fig. 6 Castell-palau de l'Espluga Calba. Capitells del pati amb heràldica ignorada, a l'esquerra, i heràldica de Ferreres i de l'orde, a la dreta (JFS, 1995).

Las lonjas y la plaza del Mercado de Valencia, 1350-1520

El 21 de mayo de 1520 Diego Hurtado de Mendoza hizo su entrada en Valencia por la puerta de Quart como virrey.¹ A la altura de la plaza del Tossal lo esperaban los Trece síndicos de la Germanía que se había proclamado en la ciudad meses antes. Uno de los cabecillas del movimiento, Guillem Sorolla, forzó al virrey a encaminarse hacia la plaza del Mercado, en vez de seguir recto por la calle Cavallers hacia la catedral, según estaba previsto.² No cuesta imaginar a toda la comitiva que encabezaban uno de los jurados y el marqués de Zenete, los síndicos de la Germanía y los oficios, descendiendo del Tossal por la calle Bolsería hacia el Mercado, como las aguas de un río amenazadoramente tumultuoso, en vísperas de los graves disturbios que tuvieron lugar en las jornadas siguientes y acabaron con la huida del virrey y su familia (VALLÉS 2000; PÉREZ 2017).

Ante los participantes en la entrada ceremonial, la plaza debía aparecer como el primer gran espacio urbano de cierta amplitud dentro de la muralla. Jaime I había otorgado el derecho a celebrar mercado semanal junto a una de las puertas de la muralla andalusí, en un ámbito abierto frente al arrabal de la Boatella, que después abarcó la muralla ampliada en el siglo XIV dejándolo en una posición central. El perímetro irregular y alargado en dirección aproximada norte-sur derivaba del antiguo recinto amurallado y lo convertía tanto en un espacio de concentración como de paso. A diferencia de una plaza mayor hispánica, aquí faltaban las sedes del poder civil o la administración de justicia y apenas había rastro de un trazado regular (GARCÍA PERIS 2020). A un lado se alzaba la flamante Lonja de mercaderes, todavía en construcción, y frente a ella la cabecera de la parroquia de San Juan del Mercado en una perspectiva hacia la plaza de Cajeros, donde la comitiva tendría que girar hacia la calle de San Vicente para enfilarse hacia la catedral. De aquellas edificaciones destacaba la amplia sala de contratación con

1. Este trabajo se inscribe en el proyecto I+D «Memoria, imagen y conflicto en el arte y la arquitectura del Renacimiento: la revuelta de las Germanías de Valencia» (HAR2017-88707-P), financiado por Ministerio de Ciencia e Innovación/AEI/FEDER/UE y realizado en la Universitat de València.

2. «Y li prengueren de les regnes de la mula y li digueren que devallàs per la Boseria avall y per lo mercat y que fes tota la volta y après anàs a jurar. E axí li feren fer tota la volta del Corpus» (CATALÀ 1984: 109; VICIANA 2005: 96).

sus pilares entorchados, terminada en 1498, manifiesto de orgullo cívico. Faltaba por terminar el pabellón del Consulado del Mar y el remate del torreón sobre la capilla (ALDANA 1988). Con todo, el carácter representativo del edificio estaba ya fuera de duda por su apariencia monumental, la fachada de piedra labrada, la forma del conjunto exento y articulado por las piezas de la sala de contratación, el Consulado y el torreón con el vergel de los naranjos, no menos que por el fasto flamígero de su ornamentación tupida y concentrada en torno a los vanos principales (fig. 1).

En cambio, su valor como expresión del decoro urbano impulsado por las autoridades municipales desde hacía más de un siglo y escaparate del esplendor mercantil de la Valencia cuatrocentista, ya en fase crepuscular, quedarían empañados por los acontecimientos que tuvieron lugar a partir de 1520 y ya habían sido desestabilizados por corrientes más profundas que venían alterando los presupuestos sobre los que se construyó aquel templo de mercaderes. Desde hacía tiempo asomaban allí las dificultades económicas de la ciudad, como las carestías y los problemas de abastecimiento de trigo, los apuros del banco municipal de la Taula de Canvis, el arriendo de los impuestos, a veces frustrado (BELENGUER 2011, II: 1059), y los costosos préstamos a las empresas de la monarquía que sobrecargaban la actividad económica (BELENGUER 2012; CRUSELLES 2020: 29-55) o la corrupción de la administración municipal que había contaminado la propia fábrica (GARCÍA MARSILLA 2021: 195-197), todo ello mientras soplaban en contra el giro del comercio internacional hacia el Atlántico que hinchaba las velas de Lisboa o de Sevilla. Este trabajo se remonta a los orígenes del edificio y de su antecesor, a la configuración de este enclave urbano y a la necesidad de adaptarse a los nuevos tiempos que se dejaba sentir probablemente en 1520 y todavía más después del conflicto de la Germanía. Con ello pretendemos recuperar una etapa de la historia de la Lonja, no tanto el monumento concluido de la corografía al uso (BÉRCHÉZ, GÓMEZ-FERRER 2013), sino en cuanto edificio en obras que no salió indemne de convulsiones institucionales y procelosas adversidades financieras, que raramente fue concebido como un edificio aislado por más que se construyera exento, sino como una pieza del conjunto del centro comercial de Valencia y un símbolo del poder cívico en la plaza del Mercado.

1. *Lonjas y mercados*

Los poderes públicos de la Corona de Aragón procuraron concentrar en las plazas toda clase de comercio que por la naturaleza de la mercancía o por la instalación temporal de puestos de venta entorpeciese el tránsito en las calles. Las ordenanzas de Juan II para Zaragoza dictaron en 1460 que el mercado «es plaza y el lugar más noble y conveniente de toda la ciudad y donde todas las gentes de ella como forasteras continuamente concurren y están» (FALCÓN 1998: 28). Las plazas se ampliaban frente a los grandes edificios para modelar espacios que favorecieran su contemplación y el aprovechamiento de estos ámbitos para fun-

ciones diversas relacionadas con el comercio, las fiestas, la predicación y otras actividades comunitarias.

Las obras públicas civiles mejoraban la reputación de la ciudad y de sus gobernantes al tiempo que reforzaban el sentido comunitario nutriendo el patriotismo local de todos los estamentos. La fama de cada ciudad dependía de edificios con gran valor representativo en cuanto sedes del poder público o porque encarnaban la imagen urbana a los ojos de propios y extraños. Esta arquitectura se proyectaba en la escena ciudadana, pues sus volúmenes y fachadas eran contemplados también en relación con el entorno. Por otra parte, la construcción de los edificios públicos y su ornato sostuvo la rivalidad con otros centros urbanos, como ilustra el caso del litigio entre Barcelona y Tortosa acerca del impuesto que debía financiar la construcción del llamado «porxo del blat» en la Ciudad Condal entre 1389 y 1392 (VIDAL 2008: 246-265).

En las instalaciones mercantiles recayó buena parte del atractivo de la ciudad y de la imagen de buen gobierno. El comercio requería espacios propicios e instituciones garantes, que se brindaban en construcciones como las lonjas, los pórticos mercantiles, los almudines y los pesos. El pensamiento de Francesc Eiximenis y la mentalidad de las oligarquías habían ensalzado el comercio mientras que la atracción de los operadores hacia edificios bien acondicionados y con aspecto magnífico desempeñaba un papel competitivo en los circuitos europeos, pues las ciudades estaban integradas en unos mercados interregionales e internacionales dinámicos. Con estas expectativas habían contado los mercaderes de Mallorca al impulsar la obra de la nueva Lonja y encomendarla a Guillem Sagrera. Tal vez el denominado ciclo de lonjas de la Corona de Aragón, de Barcelona a Zaragoza, desde el siglo XIV al XVI, no sea sino el resultado azaroso de una voluntad de emulación, cierta ambición monumental y una limitada capacidad de innovación de un tipo de edificio también sujeto a necesidades funcionales como centro de contratación comercial, al amparo de los vigilantes Consulados de mar o de otra institución pareja.³ El corresponsal en Barcelona de la compañía Datini observaba en 1397 que, a diferencia de otros puertos del Mediterráneo, allí no había «fondachi aperti, anzi si sta in Logia, dove sono gl'altri mercatori»;⁴ el recinto donde se reunían todos los comerciantes de una plaza no dejaba de llamar la atención de los forasteros, acostumbrados a los entornos abiertos y dispersos en calles, plazas y frentes marítimos entre alhóndigas, pórticos y almacenes que eran propios de otras ciudades mediterráneas (NASER ESLAMI 2010).

La solemnidad monumental lograda en la sala de contratación de Mallorca, la opción de cubrirla íntegramente con bóvedas y el rico ornato esculpido de las

3. LAMPÉREZ 1922, II: 197-228; FORTEZA 1984: 76-99; LARA 2000 y 2007; BERNAUS 2003b: 116-124 y 2016: 179-265; un panorama hispánico de los siglos XIV al XVI ofrecen MARÍAS, BÉRCHEZ 2010: 201-214; revisa la historiografía BERNAUS 2021: 9-26 en un volumen que reúne estudios particulares sobre los principales monumentos (BERNAUS, DOMENGE 2021); la bibliografía es muy amplia sobre Valencia, pero dentro del propósito de este estudio destacan SEBASTIÁN 1984, ALDANA 1988; ZARAGOZÁ, GÓMEZ-FERRER 2007: 76-102; RAMÍREZ 2013; ZARAGOZÁ 2021: 125-144.

4. Citado por BERNAUS 2003a: 214.

fachadas, marcarán la pauta seguida en Valencia, donde se le añadirá el cuerpo torreado y el Consulado adyacente para componer una fachada en tres piezas orientada hacia la plaza del Mercado, pero el núcleo del tipo constructivo seguirá siendo la gran sala columnaria en la tardía Lonja de Zaragoza, materializado con creciente alarde arquitectónico tanto en la estructura abovedada como en la decoración esculpida. En cambio, el frente marítimo que señoreaban en Barcelona y Palma las lonjas de mercaderes, en Valencia estaba dominado por los almacenes (alfòndecs) y las naves de las atarazanas del Grau y también por la vecina casa construida por Joan del Poyo, con porche abierto en la planta baja y una sala de representación en el primer piso (CONTRERAS 2002; IBORRA, MIQUEL JUAN 2007: 387-409).

2. *Un enclave en transformación: la vieja lonja*

Para las lonjas como espacio de contratación contaba tanto la fluidez del tránsito como la atracción de los comerciantes. Lejos del mar, la primera lonja de mercaderes en Valencia – más tarde conocida como Llotja de l'oli para distinguirla de la Lonja nueva – se alzaba desde 1314 en el corazón del distrito comercial, entre la iglesia de Santa Catalina y el Mercado, junto a la plaza del Doctor Collado y la calle de la Lonja, un espacio densamente edificado y de calles estrechas.⁵ Cuando Pedro IV el Ceremonioso autorizó en 1339 la instalación del peso real en una «bonam et convenienter latam domum intra patuum sive spatium dicte platee», y el derribo de unos inmuebles vecinos «pro platea fienda» para despejar los alrededores, el privilegio real aludía al peligro que acarreaba para los transeúntes el «angustum viarum transitum», por lo que recomendaba habilitar unos pórticos en torno a la nueva plaza, cuyo mantenimiento asignó al municipio.⁶ En 1346 el Consell solicitó al monarca que el impuesto sobre la mercadería se destinara a costear la obra «de la lotja dels mercaders, la qual l'any present s'és feyta prop la taula del pes del senyor Rey».⁷ Sin embargo, hasta 1371 la obra del peso real no quedó terminada por el maestro Jaume Ferrer, que cobró 100 florines por ella, pero poco después exigió una costosa reparación de la bóveda a cargo de Joan Franch, por la que se abonaron otros 30 florines.⁸ Allí se instaló también, mediante el alquiler de algunas «cambres» y «taules» en la planta superior, el Consulado del Mar a partir de 1358-60, cuando se trasladó desde la iglesia de Santa Tecla, en la calle del Mar.⁹ La mejora y conservación de la nueva sede no se descuidó: si en 1380 se libraban 2.000 sueldos por «un obrador ab cambres e totes altres

5. TEIXIDOR 1895, I: 180-182; CRUILLES 1876, II: 171-173, la documenta en 1314; RODRIGO PERTEGÁS 1923: 332-333; IGUAL 2021: 180-186.

6. AUREUM OPUS 1515, f. 106v-107r.

7. Archivo Histórico Municipal de Valencia (AHMV), Manuals de Consell (MC), A-6, f. 40r, 13-VII-1346.

8. AHMV, Claveria Comuna, Comptes (CCC), O-2, f. 26r y 53v.

9. COLON, GARCÍA 1984, III-1: 90, 122-127.

pertinències situat en la draperia» para el tribunal consular, ocho años después consta que la renta del inmueble que ocupaba el Consulado del Mar se destinara a «mudar e ornar la lotja appellada dels Mercaders [...] en adop del dit alberg en quant obs sia».¹⁰ De esta época puede datar el azulejo de pavimento que recuperó González Martí con un mástil de barco y la leyenda «Que fermetat per pilot ab si porta, perteny la fe que tal ensenya mostra» (GONZÁLEZ MARTÍ 1952: 160-162). En 1407 se reparó una esquina de la cubierta de la lonja y en 1409 se acordó reinvertir los ingresos municipales en el «embelliment e mellorament, lo qual havia aconseguit la casa del Consolat de la dita ciutat per raó de l'enderrocament de les voltes e cobertiços de carrers vers la lotja de mercaders e cambis e draperies» en una operación vinculada a las mejoras en la sede del Consulado;¹¹ aquel año se pagaron la mesa de nogal, cubierta con un paño azul y escudos de la ciudad, los libros de cuentas y los escudos reales puestos en la fachada de la lonja, así como la reparación de las balanzas, las rejas, el mobiliario, los herrajes y un sello de plata, que dan idea del valor representativo de la lonja y de la Taula de Canvis, que se había instalado en ella el año anterior; todavía en 1424 el maestro Martí Ivanyes realizó algunos trabajos en el edificio con cal, arena y ladrillos y tres años después se colocó una veleta sobre la cubierta.¹² Alrededor de la estructura porticada, abierta en tres lados, con una reja de hierro en la fachada principal, bullía la actividad de los cambistas, los corredores, los notarios que redactaban los contratos y las gentes atraídas por el mercado vecino, más las acémilas con balas, costales, fardos y toda clase de bultos que iban a los obradores, almacenes o tiendas.¹³ Al rechazar la petición real para que se abriera una calle entre la plaza del Mercado y la Porta Nova en 1382, se tuvo en cuenta el efecto de multitud que producía el estrecho paso a la vista de la Lonja y que se daba fama a la ciudad entre mercaderes y gentes de todas partes (fig. 2).¹⁴

La obra del peso real y las mejoras en la lonja quedaron consolidadas, pero los problemas de circulación y congestión de tránsito de personas y mercancías persistieron mucho tiempo: en 1396 se prohibió que se establecieran «almonedes ne encants de roba o altre moble» para facilitar el paso de la multitud «per lo

10. AHMV, Claveria Censals, Albarans, I-11, f. 20, 3-XII-1380; MC, A-19, f. 13v, 11-VIII-1388; durante algunos años los pagos se retuvieron, pero el Consell restituyó los fondos a los mercaderes para costear los gastos de mantenimiento, en especial, los días de fiesta, cuando las procesiones pasaban ante la lonja, MC, A-22, f. 88r, 10-V-1401.

11. AHMV, MC, A-24, f. 153r y f. 162v-163r, 28 y 29-IX-1409.

12. AHMV, CCC, O-5, sin foliar, 3-IV-1407; Libre de Certificacions del Racional (LCR), qq-3, f. 47v; CCC, O-9, f. 97v (trabajos de Ivanyes); CCC, O-10, f. 152v (penell); CARRERES 1957: 7-15 y 75. También llegó a instalarse alguna mesa de cambio privada como la de Francesc Siurana, autorizada en 1412, CRUSELLES 2001: 262; IGUAL 2021: 184.

13. En 1377 se gastaron 55 libras en las rejas de hierro «en lo front o entrada de la lotja dels dits mercaders», AHMV, Claveria de Censals, Albarans, I-9, f. 36v; CRUSELLES 2001: 254-263; IGUAL 2021: 182-186 describen el ambiente atareado y congestionado de las calles vecinas.

14. «E si lo dit pas o carrer nou era ubert e fet, aminvaria molt al dit passatge de Porta Nova e Lotja e tolria la dita bellea e fama d'aquell e de la ciutat desus dita». AHMV, MC, A-17, f. 290r, 7-VI-1382.

carrer de la lotja dels mercaders».¹⁵ Para paliar la situación se deliberó ensanchar otras calles próximas, a pesar de las costosas indemnizaciones por el valor del suelo en el centro comercial. En 1405 se estudió la ampliación del «angust carrer que és prop les cases o alberch de l'honorable en Nicolau Çapujada, responnent a la lotga dels Mercaders»¹⁶ y en 1409 se llevó a cabo el derribo de «les voltes e cubertiços de carrers vers la lotja de mercader e cambis e draperies» y se acordó aprovechar los beneficios de la venta de solares en la nueva calle entre la pelleria y el mercado para la mejora y el embellecimiento de la sede del Consulado del Mar.¹⁷

En 1440 el jurado Berenguer Martí expuso al Consell el problema de la falta de espacio en torno a la lonja y de la merma de la contratación que atribuía a la incomodidad para negociar:

la lotja de mercaders havia tan poca plaça que era molt impertinent, e los mercaders e altres gents que allí revenien per fer affers hi havien de grans enuigs e d'aquí se'n descuraven molts contractes e affers, ne tan poch podien aturar en lo carrer davant la dita lotja per la stretura de aquell.

Se imponía el derribo de dos inmuebles vecinos, para abrir plaza donde se pondrían las mesas de recaudación de impuestos, y el traslado del peso real a la plaza del Mercado, tras la iglesia de San Juan, en un porche que se construyera al efecto.¹⁸ Al día siguiente se remitió una carta al rey Alfonso el Magnánimo solicitando el traslado del peso real y las mesas de recaudación del “peatge”, que pagaban los mercaderes foráneos, al nuevo porche que se levantaría en la plaza del Mercado «a càrrech de la dita ciutat», de modo que el patio de la lonja quedara despejado y «sia feta una covinent llotja circuhida de rexes, que serà spayosa e algun tant delitosa als mercaders e negociejants», a fin de que todo redundase en un incremento de la actividad comercial; el Consulado dejaría libre el local que ocupaba y se instalaría en la lonja aprovechando el beneficio de la venta de la antigua sede.¹⁹ Se pretendía dejar la lonja de mercaderes con una estructura entreabierta, rodeada de rejas, que compaginara la facilidad de acceso con la seguridad del recinto, en un anticipo de algunas de las soluciones adoptadas en el edificio de nueva planta, salvando la dignidad de las instituciones que acogía: un bloque exento, con una plaza inmediata, amplias puertas a los espacios vecinos más un reparto de funciones entre las dos lonjas.

Sin embargo, los planes se demoraban y a finales de 1441 se volvió a tratar en la misma asamblea municipal la conveniencia de que

15. AHMV, MC, A-21, f. 45v, 12-IX-1396.

16. AHMV, MC, A-22, f. 345v, 30-V-1405. El solar de esta casa en la esquina lo ocuparía después con otras propiedades la Lonja nueva.

17. AHMV, MC, A-24, f. 153r, 162v-163r, 28 y 29-IX-1409; Sotsobreria de Murs i Valls, d³-20, f. 171 por una suma total de 2.290 sueldos.

18. AHMV, MC, A-32, f. 165v-166r, 11-V-1440.

19. Carta publicada por RUBIO 1998: 175-177.

la lotja de mercaders fos creeguda, ornada e embellida, levant-ne la ciutat los alberchs que li eren al davant, com fos molt streta e hun loch tal e tan públich e on tants e tals affers si menejaven no era cosa convinent ne decent stigués en tal manera, car hom venia en la hora dels affers e passaven davant la dita lotja bèsties e càrregues e altres era cosa molt deiecta e de gran enuig, e alguns mercaders recusaven venir a la dita lotja, per consequent se'n desviaven molts affers en no poch dan e càrrech de la dita ciutat.²⁰

Esta vez presentó la moción el muy influyente racional Guillem Çaera, cuyo poder acumulado en sus muchos años como supervisor contable de la hacienda municipal y agente del poder real en la ciudad ponderó el autor del *Dietari del capellà d'Alfons el Magnànim*: «en València, comptes, gobernador, justícies, jurats, conselés e tots de la dita ciutat de València no fien sinó lo que en Çahera volia» (BELENGUER 2012: 46-49; MIRALLES 2011: 457). Pero su influencia no bastó y en marzo de 1444 el jurado Galceran de Montsoriu tuvo que insistir en el proyecto pendiente, reiterando argumentos y propósitos.²¹ Al menos en parte aquel programa de reformas se llevó a cabo, pues a mediados de mayo de 1444, el mismo cronista anotó que se derribaron los dos edificios próximos a la antigua lonja «per fer plaça» en aquel solar, si bien no consta el traslado del peso real.²² El municipio financió la operación mediante censales por un total de 35.000 sueldos. «als quals munten les stimes e taxes dels alberchs derrocats detràs la lotja dels mercaders per examplament e embelliment de la dita lotja».²³ Esta reforma, que desembarazó los alrededores de la vieja lonja, propició trabajos de mejora en el recinto de «la casa dels pesos de la lotja» en 1448, de los que se encargó Jaume Gallén como maestro mayor de las obras de la ciudad (fig. 3).²⁴

En marzo de 1447 un gran incendio devastó el sector donde se agrupaban los carpinteros (Fusteria) en las inmediaciones del mercado, no lejos de la lonja (FERRAGUD, GARCÍA MARSILLA 2016: 506-516). Los daños materiales fueron cuantiosos – se estimaron en 200.000 florines – y hubo ocho víctimas del fuego, pero la reconstrucción no se hizo esperar: había que pagar compensaciones por las pérdidas, reparar viviendas y obradores y, en definitiva, rehabilitar buena parte del área comercial de la ciudad (FERRAGUD, GARCÍA MARSILLA 2016: 509). Este sector corresponde en el plano actual a las calles Ercilla (Porta Nova), Ramilletes (Cotamallers), Trench y la mitad del trazado de la calle de los Derechos (la Pelle-ria vella) hasta las inmediaciones de la moderna plaza Redonda, donde se hallaban las carnicerías. En función de su actividad mercantil, el precio del suelo debía de ser alto y la urgencia por la reconstrucción se dejó sentir, pero se aprovechó para reordenar la trama viaria, pues era preciso mejorar el tránsito en la zona.

20. AHMV, MC, A-32, f. 29r, 22-XII-1441.

21. AHMV, MC, A-32, f. 190v, 20-III-1444.

22. MIRALLES 2011: 222: «En lo dit any [1444], migant lo mes de maig, foren acabats de decorar los alberchs dels apuntadós, per fer plaça, a la Longa».

23. AHMV, CCC, O-22, f. 14v-15r. La tasación estuvo a cargo de los maestros Nicholau Çalort, Jacme Gallen, Joan Abri y Pere Albert (f. 104r)

24. AHMV, CCC, O-25, f. 175r. Cobró 291 sueldos entre materiales y mano de obra.

El 31 de octubre de 1447 comenzaron los derribos para abrir la nueva calle, ahora denominada de las Mantas, que debía facilitar la circulación entre el denso distrito comercial de la antigua alcaicería islámica, en torno a la iglesia parroquial de Santa Catalina y el mercado. Esta vía se trazó en perpendicular a las fachadas alineadas de este lado de la plaza, que todavía destaca por su disposición ortogonal, en paralelo a las calles ya existentes, pero seguramente rectificadas, del Trench y de Porta Nova (Ercilla), distinguidas con dos topónimos que apuntan a su condición de pasos abiertos sobre la antigua muralla.²⁵ Así resultó una trama en forma de peine definida por las manzanas del frente nordeste del Mercado y las vías perpendiculares – de sur a norte – de Trench, Mantas, Ercilla, Escalones de la Lonja, Arroceros y Cordellats, si bien estas últimas aún se verían afectadas por el proyecto de construcción de la nueva Lonja a partir de 1483.

El control administrativo de la operación corrió a cargo de la Sotsobreria de Murs i Valls, como era habitual en las obras públicas municipales, mientras que el responsable técnico fue Pere Vetxo, conocido como relojero en el palacio del Real y en el campanario de la catedral, pero que había trabajado también como nivelador de aguas e ingeniero de artillería al servicio del rey Alfonso el Magnánimo y de la ciudad.²⁶ A él cabe atribuir el nuevo trazado de las calles, que cabalgaban sobre el antiguo foso de la muralla andalusí, convertido en colector de aguas residuales, y una nueva nivelación de la plaza que elevó el sector de la calle Bolsería, en el sector noroeste, mientras retiraba material de la zona sur, junto al antiguo convento de las Magdalenas (FERRAGUD, GARCÍA MARSILLA 2016: 512-514).

3. *Una lonja nueva: escaparate, templo y palacio*

Tales actuaciones debieron de poner aún más de manifiesto la necesidad de volver a intervenir en el sector noroccidental, en torno a la antigua lonja, dentro de un programa de reformas destinadas al embellecimiento de la ciudad (SERRA DESFILIS 1993: 75-79). En 1452 los regidores decidieron mejorar el saneamiento de la plaza del Mercado, «per ço com lo mercat de la dita ciutat és una tal e singular plaça on hi revenen tantes gents e és molt ruïnosa e temps de plujes s'i fan infinits fanchs e basses d'aygua, la qual cosa era molt leja».²⁷ Como la necesidad de espacio persistía y la afluencia de mercaderes era vital para competir con otras

25. ORELLANA 1924: 2, 420-421; MARTÍ, PASCUAL 2002: 301-302. De la calle del Trench constan los gastos por su «redreçament e embelliment», AHMV, CCC, O-25, f. 162v-163r en 1448. En el mismo registro constan intervenciones en las calles de Mantas (f. 164v-165r), Manyans (f. 170) y Pelleria (f. 200r-201v).

26. AHMV, MC, A-32, f. 104r. Vetxo substituyó a Joan del Poyo en el mantenimiento del reloj del campanario de la catedral en 1439, y dos años antes había puesto a punto otro reloj en palacio del Real de Valencia (SANCHIS SIVERA 1914: 230-231), pero luego se trasladó a las tierras del Ebro donde trabajó en el azud cercano a Tortosa (VIDAL 2008: 439-440). Véase RUBIO 2020.

27. AHMV, MC, A-35, f. 166v, 1-II-1452; CCC, O-27, f. 156v.

ciudades, el proyecto de construir un nuevo edificio más capaz y notorio no se retrasó muchos años. En 1467 las cubiertas de la lonja amenazaban ruina y hacían falta otras reparaciones;²⁸ dos años después, los consejeros insistieron en el estado ruinoso de la vieja casa de contratación, para vergüenza de la ciudad, y en la necesidad de mantener la atracción de mercaderes forasteros y valencianos, de suerte que instauraron el impuesto con el que financiarían las obras de una nueva sede, comprando inmuebles para su derribo y el acondicionamiento del solar.²⁹ Entre tanto, había que mantener el edificio en buen estado y en 1470 se reparó de nuevo la cubierta y una arcada del porche de la lonja antigua.³⁰ Con todo, el emplazamiento definitivo no se fijó hasta finales de 1480, cuando los regidores valencianos acordaron que la nueva lonja se alzara «molt bella, magnífica i sumptuosa» entre la vieja lonja y la plaza del Mercado, y que comenzasen las obras sin dilación para

que sia honor e ornament d'aquesta insigne ciutat, los mercaderes de la qual, altres desigants e havents voluntat de comerciar e negociar mercantívolment per la disposició del loch e tenint casa on tots los negocis mercantívols e drets sien e tinguen afectió e voluntat per exercitar-se en l'art mercantívol e fer naus e altres fustes abtes a navegar.³¹

Esta declaración no era seguramente insincera, pues la nueva fábrica de la lonja puede verse como un cambio táctico en la política de subvenciones y ayudas al comercio que venía manteniendo el municipio valenciano desde la etapa de prosperidad del siglo XV, ahora contando con la emisión de deuda pública en forma de censales y la expectativa de un tráfico creciente o, cuando menos, de frenar su declive de modo que aumentara la recaudación impositiva (CRUSELLES 2018: 197-205). Tras la elección de los dos maestros de la obra, Pere Compte y Joan Yvarra, se compraron las demás casas pendientes de derribo en la calle de los Arroceros y se indemnizó a los propietarios, para que continuase la obra, que querían fuese «magnífica e bella a tota honor e decoració de la dita ciutat», el 26 de octubre de 1482.³² La primera piedra, con letras esculpidas y destinada a la esquina frente a la lonja vieja, «per haver memòria del principi de la fàbrica e dels oficials de la ciutat», se colocó el 9 de mayo del año siguiente.³³ El 17 de junio de 1483 se decidió proseguir con la demolición de las casas recayentes al Mercado mientras se había empezado a levantar el nuevo edificio, y se acordó también que

28. AHMV, MC, A-38, f. 119r, 5-V-1467.

29. ALDANA 1988, II: 10-11. AHMV, MC, A-38, f. 68v-69r, 23-VI-1469. El importe se determinó finalmente el 17 de mayo de 1471. AHMV, MC, A-38, f. 117.

30. AHMV, MC, A-38, f. 112r, 27-III-1470; CCC, O-37, f. 140; LCR, qq-5, f. 69v, recoge el pago por la «refecció de la lotga en la part rexada» en 1471; más gastos por mantenimiento y la madera de «hun porche qu'és deu fer en la somitat de la longa e per lo obrar de aquella». LCR, qq-5, f. 117v, 8-IV-1474.

31. AHMV, MC, A-42, f. 66v, 9-XII-1480; ALDANA 1988, II: 13-15.

32. AHMV, MC, A-43, 26-X-1482; ALDANA 1988: II, 37-38.

33. AHMV, MC, A-43, 29-X-1482 (demoliciones en la calle Arroceros); MC, A-43, f. 110v, 9-V-1483 (primera piedra). ALDANA 1988, II: 39-41.

la fachada principal de la Lonja, con sus ventanas y portada, debía labrarse «de pedra picada ab artificio magisteri lavorada, ab les ymatges e maçoneries e fullatges en la mostra per los mestres divuisada y enseñada».³⁴ Para la financiación y administración de la obra se segregó la fábrica de la Llotja nova del resto de las obras públicas municipales, si bien en la práctica los fondos destinados a la Lonja y obtenidos de los impuestos al efecto y del crédito en forma de censales costearon también otras empresas (GARCÍA MARSILLA 2021: 194-195). A pesar de todo, en 1514 Lluís Joan, regente del baile general, alegaría que «lo dret de la longa sia per a obrar», cuando pidió la ayuda económica del clero (BELENGUER 2011, II: 1051). Al año siguiente se estudió la propuesta de Francesc Conill, regente del racional, para que dos de los seis jurados anuales tuvieran a su cargo la obra de la Lonja en tanto que otros dos se ocupaban del Hospital general y la pareja restante del Estudi general (BELENGUER 2011, II: 1081). La iniciativa de los jurados valencianos y sus consejeros fue a la zaga de las que los mercaderes locales habían tomado en otras ciudades como Barcelona o Palma para impulsar las obras de edificios semejantes y no fue hasta 1493, cuando los grandes comerciantes que operaban en la plaza valenciana se agruparon en un Consell de la Llotja (COLON, GARCIA 1984, III-1: 127-129).

Con estas decisiones se procuró la accesibilidad del espacio comercial, se logró un bloque exento para la espléndida sala de Contratación, que apoya su flanco en la calle de los Escalones de la Lonja, para adaptarse a los sótanos existentes en los edificios vecinos, en parte conservados, y una comunicación preferente entre sus dos fachadas principales frente al Mercado y en la calle de la Lonja, a pocos pasos de la antigua lonja de mercaderes (RAMÍREZ 2013: 48). La voluntad de emular otros edificios en ciudades rivales no se extinguió: todavía en 1511 la orden de construir unos escalones desde la esquina de los vendedores de hierro viejo hasta la esquina de la calle Cordellats tenía presente el modelo de Sevilla (ALDANA 1988, II: 69). Se aprovechó al máximo la visibilidad de la fachada principal en un entorno regularizado y reordenado a raíz del incendio de 1447 y los ejes de las calles paralelas en el costado de la Lonja ante el ámbito de la plaza, que permitía su contemplación no solo frontal, sino también en el ángulo que daban las entradas a la plaza desde la calle Bolsería en un extremo y desde la plaza de Cajeros, en el otro.³⁵ Era al cabo el único edificio público de carácter civil en la plaza entonces y fue el que caracterizó uno de los frentes de aquel espacio que bordeaban también el convento de las Magdalenas en el lado sudoeste, los soporales conocidos como “porxets” y el vecino convento de la Merced en la plaça dels alls; y la cabecera del templo parroquial de San Juan del Mercado en el lado occidental, frente a la propia lonja (fig. 4).³⁶

34. AHMV, MC, A-43, f. 140r, 17-VI-1483; ALDANA 1988, II: 43.

35. En 1449 se estableció que la venta de salazones se concentrase «al porxe qui és a les spatles de Sent Johan del Mercat vers la part de la Bosseria» mientras que los encantos se trasladarían a la nueva calle «que hix al dit mercat principiant lo hun cap devers la porta del alberch d'en Nicholau Quintana seguint vers la via del monestir de Santa Maria Magdalen», AHMV, MC, A-34, f. 220r.

36. Los «porxets» fueron reconstruidos en 1480, AHMV, CCC, O-44, f. 135v-136r.

La fachada del Mercado asume el perfil de torre y cuerpo lateral, con puerta abocinada y tímpano entre amplios vanos, que combina referentes de la arquitectura religiosa, principalmente en la composición de la portada, como de la arquitectura civil valenciana (CARRASCO 1997: 235-239). En este último aspecto, los modelos del palacio del Real, con la torre de los Ángeles entre los bloques cuadrangulares del Real viejo y el Real nuevo o el frente del palacio de los Borja en la plaza de San Lorenzo merecen ser citados por su afinidad.³⁷ También en las ciudades comerciales de los antiguos Países Bajos las lonjas añadían al espacio cubierto de contratación una torre dominante en el paisaje urbano, que a veces alojaba una prisión o un reloj público, con remate almenado, como en los ejemplos bien conocidos de Ypres o Brujas (COOMANS 2008: 188-190). De hecho, la presencia destacada en Valencia del torreón con sus dos cámaras de singulares bóvedas insinúa unas pretensiones que van más allá de su uso como cárcel de mercaderes, y que adquirirían sentido como emulación de formas comunes de la arquitectura civil.

La competencia entre ciudades auspiciaba también el desplazamiento de los maestros para tomar como modelos obras ya construidas en otros lugares, con la voluntad de superarlas (ESPAÑOL 1997: 90-95; LÓPEZ 2019: 167-233). Aunque no esté documentado un viaje parecido de Pere Compte o Joan Yvarra a Mallorca, el modelo que fue la Lonja de Palma de Guillem Sagrera para la valenciana es bien reconocible y aún lo sería más para los mercaderes de finales del siglo XV. Ante la mirada del viajero Jerónimo Münzer en 1494, la construcción de la Lonja valenciana mostraba la pujanza comercial de la ciudad frente a Barcelona, cuya lonja le había parecido «ut ecclesiam et pallacium magnum crederes»:

*Negociacio et mercancia tocius Hispanie ante annos 50 maxima erat in Barcilona, sic nunc negociacio Germanie alte maxima est in Nuremberga. Sed post sedicionem et intestinum bellum Barcilone mercator se ad Valenciani recepit, ubi nunc caput est. Ibique hodie edificant preclarissimam domum, quam Loyam vocant, ubi conveniunt mercatores et sua negocia tractant. Est domus alta ex secto lapide et columpnis nobilibus fabrefacta. Cuius latitude est passuum 32 et longitude 62. Et est consumata usque ad testudinem, que cito etiam fiet. Et habebit pulcerrimum ortum cum variis friictibus et fonte vivo. Habet etiam altissimam turim, sub quo una capella, ubi omni die legentur due misse. Dixerunt architectores se velle aduc in duobus annis ad perfeccionem consumare. Et situs eius est circa forum magnum et libram. Et erit multo nobilior; et pulcior est quam loya Barcilone.*³⁸

Tales observaciones dependían de cuanto habían contado a Münzer los comerciantes de Ratisbona, con los que visitó la ciudad, y acaso también de informaciones recabadas de las autoridades y los técnicos empeñados en su construcción (ARCINIEGA 2018: 215-233). En 1519 un anónimo mercader milanés

37. IBORRA, GARCÍA ROS 2012, 305-312; IBORRA 2014; sobre el Real, SERRA DESFILIS 2007: 121-148; GÓMEZ-FERRER 2012; sobre el palacio de los Borja, ARCINIEGA 2003.

38. MONETARIUS 1920: 8-9 (Barcelona), 23 (Valencia); traducción castellana MÜNZER 1991: 43.

también calificó a Valencia como ciudad bella y mercantil, muy poblada, donde los comerciantes se reúnen en la Lonja:

et he uno loco molto bello, a modo di una salla grande, longa circa a braza 60 et larga circa a braza 40, et facta in volta alta et bella, con le collone in mezo a duy fillari et collone 6 per filaro: he loco moltto bello; a cantto a quale Longia di presentte si fa uno zardino tutto piantatto a piantte di pomi ranzi assay grandotto, ove li mercantti quando farà caldo potrano andare a passeggiare et pigliare piacere.³⁹

Pero quizá los textos más elocuentes para expresar los ideales de la arquitectura civil de los grandes centros urbanos sean las inscripciones que los ornan. Estas escrituras de aparato, solemnes y autocomplacientes, pregonan la voluntad de cohesionar el cuerpo social y ensalzar el buen gobierno. Para ello recuerdan las fechas de comienzo y finalización de las obras, el nombre de los magistrados en el cargo y la nobleza del edificio en el que se insertan. Los humanistas se interesaban por las inscripciones como elementos de datación de los monumentos antiguos y por toda la información histórica que proporcionaban, de modo que se trató de emular en las escrituras de aparato de los grandes edificios públicos el tono, la función y la retórica visual de la epigrafía antigua en el espacio urbano, cada vez más alfabetizado (SMITH 1992: 67; PETRUCCI 1986: 5-28).

En la esquina frente a la antigua lonja, el propio edificio en primera persona recuerda la fecha de comienzo de las obras y se hace eco de la voluntad municipal de «acabar la mia excel·lència».⁴⁰ Recorriendo los muros del salón de contratación la lonja se presenta como una casa noble, edificada en quince años, e invita a disfrutar del comercio honrado para alcanzar las riquezas y la vida eterna.⁴¹ Si la primera continúa la tradición de la epigrafía ciudadana de los siglos XIV y XV tanto en el texto vernáculo y la escritura gótica como en la conmemoración del principio de los trabajos, la segunda opta por el latín y por un alfabeto mayúsculo y solemne para proclamar la rapidez con que se construyó la ilustre casa y las virtudes y recompensas del buen comercio (fig. 5).

4. *Coronar la obra tras la revuelta: el pabellón del Consulado*

A principios del siglo XVI, a ese mensaje primordial de orgullo cívico y exhortación a las buenas prácticas mercantiles se superpuso otro, más acorde con el espacio público de la plaza del Mercado como lugar de ejercicio de la policía

39. MONGA 1985: 142-146 con la cita en la última página, citado por IGUAL 2021: 180.

40. «La noble ciutat hi leal de Valencia ab cor de acabar la mia excellencia me ha començat a cinch de Febrer del any que corrent se comta en ver MCCCC LXXXIII».

41. «INCLITA DOMUS SUM ANNIS EDIFICATA QUINDECIM GUSTATE ET VIDETE CONCIVES QUONIAM BON EST NEGOCIACIO QUE NON GIT DOLUM IN LIGA QUE IURAT PROXIMO ET NON DEDIPIT QUE PECUNIAM NON DEDIT AD USURAM EIUS MERCATORES SIC DEGENS DIVICIIS REDUNDAVIT ET TANDEM VITA FRUETUR ETERNA».

urbana y de imposición de la autoridad real. Los numerosos escudos de la ciudad que campean tanto en el exterior, en esquinas y fachadas, como en el interior, policromados y pendientes de las claves de las redondeadas bóvedas, competirían ahora con otras alusiones a reyes y héroes de la antigüedad.

Así como en la plaza habían tenido lugar disturbios, actos carnavalescos y lúdicos ajenos al calendario festivo habitual durante la rebelión de las Germanías, a partir de 1522 se convirtió en lugar de administración de la pena capital, como recordaba la horca alzada en el centro, y en consecuencia de afirmación del poder real, que se había visto desafiado durante los años de la revuelta agermanada (PÉREZ GARCÍA, 1996: 141-198; GARCÍA PERIS 2020; SERRA DESFILIS 2021). El 23 de marzo de 1523, los miembros de la conspiración promovida por el calderero Jaume Ballester en torno a Antonio Navarro –proclamado a sí mismo “Encubier-to”– en la iglesia de San Miguel, fueron detenidos y ejecutados y sus cabezas se colocaron en las esquinas de la Lonja (GARCIA 1984: 381).

El remate del pabellón del Consulado de Mar dio ocasión para conferir a ese bloque adyacente a la capilla y la sala de contratación una composición propia de un palacio de entonces, a falta de un portal propio: un cuerpo rectangular, revestido en piedra, con un sótano y tres alturas con techumbres interiores de armaduras de madera que coronó una galería de arquillos conopiales entre pináculos y un friso esculpido con bustos humanos bajo las almenas. Desde el patio de los naranjos, una escalera descubierta da acceso directo a la planta noble. Se trataba de la sede de las magistraturas y del tribunal garantes de la seguridad y las buenas prácticas comerciales en aquella ciudad sacudida por la revuelta hasta 1522.

Para entonces cabía el elogio de Valencia como residencia de nobles amantes de las letras, tierra fértil rica en toda clase de frutos, que no debía ensuciarse por los vicios de unos pocos «nam flagitiorum libertas laxas pandit utrique manus», que en tono festivo aflora en el *Colloquium Paschini et Gonari* compuesto por Joan Baptista Anyés en fecha incierta, pero posterior a las Germanías.⁴² Una figura recostada y grotesca labrada en una ménsula de la Lonja vieja, Gonari, no ahorra críticas a su ciudad cuando la compara con Roma en diálogo con Paschino: los delitos quedan muchas veces impunes, aunque los jueces son crueles, y concede que abunda en todos los frutos, pero su especialidad son las rapiñas, los pleitos, las muertes, las inmundicias, los robos y los engaños; muchos acarrear las deudas hasta la vejez y la ciudad es conocida como casa de locos.⁴³

Este discurso, entre el desengaño y el humor, tocado sin duda por las experiencias de la rebelión agermanada y sus consecuencias, se complementa con los cuarenta medallones del friso del Consolat del Mar en la Lonja, que han sido

42. «car la llibertat obre a tothom les laxes mans dels escàndols». Impreso en 1543 con otras obras del autor (ALONSO 1996: 318-323; ANYÉS 2001: 373-385, cita en p. 374).

43. «Nostra rapinae, sunt lites, caedes, spurcaque, furta, strophae, [...] hinc et obaerata coguntur egere senecta multi, effusores insequiturque fames [...] Amentum domus et quur, ergo, Valentia dicta? Amentes omnes nam sine mente sumus», ANYÉS 2001: 376, 380, 384. Sobre la figura del Engonari o Gonari, TEIXIDOR 1895, I: 180-182 y ORELLANA 1923, I: 599-600.

interpretados como una especie de Templo de la Fama.⁴⁴ A partir de lecturas como *Las doscientas del Castillo de la Fama*, de Alfonso Álvarez Guerrero (Valencia: Diego Gumiel, 1515) y la *Diana* de Jorge de Montemayor (Valencia: Joan Mey, 1559) – con verosímiles alusiones a Valencia y a la propia Lonja de «extraña hechura» –, Sebastián reconoció en el Templo de Diana de la obra de Montemayor una imagen evocadora del pabellón del Consulado: «Toda la casa parecía hecha de reluciente jaspe con muchas almenas, y en ellas esculpidas algunas figuras de emperadores, matronas romanas y otras antiguallas semejantes».⁴⁵

Aunque el tono anticuario de estas efigies es manifiesto (HASKELL 1995: 13-36), llaman la atención las figuras con turbante que alternan con cabezas coronadas y otras con curiosos tocados. Como los trabajos de decoración monumental están datados en los años 1533 y 1534, algunos de los modelos propuestos deben descartarse por ser posteriores.⁴⁶ Si se acepta la identificación de algunas efigies reales como las de Maximiliano y María de Borgoña, Fernando II el Católico e Isabel de Castilla y su nieto, el emperador Carlos y tal vez también los virreyes Germana de Foix y Fernando, duque de Calabria, en los lados norte y este del pabellón, estos ofrecerían una visibilidad preferente a los observadores que vinieran en el sentido de la marcha de los itinerarios ciudadanos o los contemplaran desde el patio del vergel y desde la lonja vieja, mientras que las parejas de héroes mitológicos miraban hacia la plaza del Mercado.⁴⁷ Con carácter distinto al de la decoración menuda de las portadas de la sala de la contratación, las efigies históricas y reales prestaban al pabellón del Consulado una apariencia más acorde con la imagen de la Lonja como palacio, aun cuando persistiera la heráldica municipal en señal del patrocinio. No en vano, el tribunal del Consulado actuaba por delegación de la justicia real y desde 1493 se dispuso que se ocupara también de todos los litigios mercantiles, no solo los derivados del tráfico marítimo (COLON, GARCÍA 1984, III-1: 124, 132-133). En la *Oratio luculenta de laudibus Valentie*, pronunciada en 1505 cuando Alonso de Proaza asumió la cátedra de Retórica en el Estudi general valenciano, el humanista ovetense describe la Lonja como «quondam regium palacium», restaurado con prontitud y exquisitez para alojar los dictámenes y juicios de las autoridades de la ciudad en cuestiones de comercio, que asimilaba también a las basílicas y pórticos del mundo clásico y se atrevía a contarla entre las siete maravillas del mundo como lugar adonde llega-

44. ALDANA 1988, I: 253-260; SEBASTIÁN 1984: 44-53; CARRASCO 1997: 240-242; SIMÓ 2006.

45. Citado por SEBASTIÁN 1984: 50.

46. Sería el caso de la serie impresa en Lyon en 1561 señalada por SEBASTIÁN 1984: 53. ALDANA 1988: I, 91-93 atribuye la labor escultórica de la tercera planta del pabellón del Consulado del Mar a Jaume Vicent, Vicent d'Oliva, Pere Capdevila, Bernat Nadal, Llorenç Blai, Diego González y Antoni Lloret, hacia 1533-1534, aunque sugiere que los talladores pudieron trabajar a partir de dibujos de Joan Corbera. Dirigió la última fase de los trabajos Domingo Urtiaga hasta noviembre de 1534.

47. ALDANA 1988, I: 235-260; SIMÓ 2006; sobre la plaza y los itinerarios véase JULIANA 2019.

ban mercancías procedentes de África, Asia y Europa (PROAZA 1505: 12v; RUIZ 2012: 205, 206; MARÍAS 2000: 25-38).

El uso comercial era en todo caso selectivo, pues se limitaba a las mercancías con que se podía negociar allí por parte de operadores que abonaban su derecho a hacerlo y se compaginaba con el arriendo de los impuestos locales, la contratación de seguros marítimos, del crédito, la transferencia de capitales y otras transacciones financieras (IGUAL 2021: 186-187). Allí volvió a instalarse la Taula de Canvis desde 1519 y algunos derechos fiscales se cobraban también en las inmediaciones de la nueva Lonja. Esta aparecía como un monumental emporio vinculado a los circuitos internacionales de los que se beneficiaban grandes agentes mercantiles, banqueros y corredores locales, mientras que los vecinos tenían que abrirse paso entre los puestos de la plaza, repartidos por productos y especialidades, o acceder al mercado de segunda mano que afloraba en las inmediaciones. Las disposiciones de policía urbana para poner orden en este espacio disputado y con tendencia al conflicto de intereses entre particulares y poder público, entre clientes y vendedores, se veían reforzadas simbólicamente por la presencia en la plaza de la imponente fachada con sus emblemas de autoridad y alusiones a lo sagrado.⁴⁸

Fábrica pétreo, singulares soportes para modernas bóvedas y curiosas formas son las categorías que ensalzaron los observadores coetáneos del edificio, que lo tornaban reconocible en su identidad, al tiempo que le conferían un aire cosmopolita que iba desde el oriente mediterráneo a la antigüedad bíblica con sus evocaciones salomónicas (ZARAGOZÁ 2002: 173-183; MARÍAS, BÉRCHEZ 2010: 206-212; BERNAUS 2016: 226-234) y su capacidad para sugerir cuerdas en las nervaduras, formas orgánicas en los pilares entorchados y cualidades casi fantásticas por la suma de innovaciones exploradas en otros lugares, desde Palma a Núremberg, desde Alejandría hasta Constantinopla (KAVALER 2012). Se daban cita en el edificio valenciano la contemporaneidad de lo diferente (MARÍAS 1989) y seguramente también la diversidad de lo lejano, exótico incluso, y el arraigo en el acervo constructivo local, exprimido en su capacidad técnica de innovación y enriquecido con el aporte de los forasteros que habían participado en la obra (ZARAGOZÁ 2021). Era un escaparate de la prosperidad comercial valenciana en trance de tornarse incierta, pero también un testimonio del vínculo entre la corona y la ciudad, entre la autoridad que impartía justicia en el Consulado y el bullicio mercantil de la plaza, entre el ajetreo de cada día y las pretensiones internacionales del comercio a larga distancia que surcaba mares, pero cuyos agentes buscaban acogida en edificios sólidos y modernos.

48. CARRERES 1957: 18-27 y 99, la Taula de Canvis se puso en un ángulo de la sala junto a la Taula del contrast, cerca de la puerta del jardín (GARCÍA MARSILLA 2020: 73-91; MUÑOZ 2020: 115-119).

Bibliografia

- ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador, 1988. *La Lonja de Valencia*, 2 vol. València: Consorci d'Editors Valencians
- ALONSO ASENJO, Julio, 1996. "Optimates laetificare. La Egloga in Nativitate Christi de Joan Baptista Anyés o Agnesio", *Criticón*, 66-67: 307-368
- ANYÉS, Joan Baptista, 2001. *Obra profana*, a cura de Eulàlia DURAN I Martí DURAN I MATEU. Barcelona: Reial Acadèmia de les Bones Lletres
- ARCINIEGA GARCÍA, Luis, 2003. *El palacio de los Borja en Valencia, actual sede de las Cortes Valencianas*, València: Cortes Valencianas
- 2018. "Alemanys, objectes i persones en la València dels segles XV i XVI: la incidència cultural d'aquests", *Kleinmeister. El llegat de Dürer a la Col·lecció Mariano Moret*, València: Generalitat Valenciana: 215-233
- AUREUM OPUS 1515. Lluís Alanyà, València: Diego Gumiel
- BELENGUER CEBRIÀ, Ernest (a cura de), 2011. *Col·lecció documental del regnat de Ferran II i la ciutat de València (1479-1516)*, Barcelona: Fundació Noguera
- 2012, *Fernando el Católico y la ciudad de Valencia*, València: Universitat de València
- BÉRCHEZ, Joaquín; GÓMEZ-FERRER, Mercedes, 2013. *Lonja de Valencia, Patrimonio de la Humanidad*. València: Ajuntament de València
- BERNAUS, Magda, 2003a. "La llotja de Barcelona", *L'art gòtic a Catalunya. Arquitectura*, 3, Barcelona: Enciclopèdia Catalana: 213-217
- 2003b. "Els espais arquitectònics de la indústria i el comerç", *Barcelona. Quaderns d'Història*, 8: 99-124
- 2016. *Les llotges i les seves funcions a les ciutats medievals. El cas de Barcelona*, tesis doctoral, Universitat de Barcelona
- BERNAUS, Magda; DOMENGE, Joan (a cura de), 2021. *Les llotges comercials a la Corona d'Aragó (s. XIV-XVI)* (Speciale Lexicon, 1), Palermo: Caracol
- CARBONELL BUADES, Marià, 2007-08. "Sagreriana parva", *Locus amoenus*, 9: 61-78
- CARRASCO, René, 1997. "L'architecture à Valence entre urbanité médiévale et violence moderne. Étude typologique de la Lonja (1482-1519)", *La violence en Espagne et en Amérique (XV-XIX siècles)*, Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne: 227-243
- CARRERES ZACARÉS, Salvador, 1957. *La Taula de Cambis de Valencia, 1408-1719*, València: Ayuntamiento de Valencia
- CATALÀ, Guillem Ramon, 1984 [1519-21]. "Breu relació de la Germania de València", *Cròniques de les Germanies*, a cura de Eulàlia DURAN, València: Eliseu Climent
- CLIMENT GUIMERÀ, Federico (a cura de), 2003. *La Lonja de Mallorca*, Palma: Olañeta-Govern Balear
- COLON, Germà; GARCIA, Arcadi, 1984. *Libre del Consolat de Mar*, III.1, Barcelona: Fundació Vives Casajuana – Fundació Noguera
- CONTRERAS ZAMORANO, Gemma M^a, 2002. *Las atarazanas del Grao de Valencia. Arquitectura y recuperación*, València: Ajuntament
- COOMANS, Thomas, 2008. "Belfries, Cloth Halls, Hospitals, and Mendicant Churches: Urban Architecture in the Low Countries around 1300", *The Year 1300 and the Creation of a New European Architecture*, Turnhout: Brepols: 185-202
- CRUILLES, Marqués de, 1876. *Guía urbana de Valencia antigua y moderna*, València: Imprenta J. Rius

- CRUSELLES GÓMEZ, Enrique, 2001. *Los mercaderes de Valencia en la edad media (1380-1450)*, Lleida: Milenio
- 2018. “Hombres de negocios y ciudadanos honrados en Barcelona y Valencia en las pos-trimerías del siglo XV”, *Ferran II i la Corona d’Aragó*, Barcelona: IEC: 195-212
- 2020. “El ensueño oceánico: los mercados financieros de una plaza interregional en época de recesión (Valencia, 1480-1520)”, *Studia Historica. Historia Moderna*, 42-2: 29-55
- ESPAÑOL BERTRAN, Francesca, 1997. “La transmisión del conocimiento artístico en la Corona de Aragón”, *Cuadernos del CEMYR*, 5: 73-114
- FALCÓN PÉREZ, María Isabel, 1998. *Historia de Zaragoza: Zaragoza en la Baja Edad Media (siglos XIV-XV)*, Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza
- FERRAGUD, Carmel; GARCIA MARSILLA, Juan Vicente, 2016. “The great fire of medieval Valencia (1447)”, *Urban History*, 43, 4: 500-546
- FORTEZA, Guillem, 1984 [1934]. *Estudis sobre arquitectura i urbanisme*, Barcelona: PAMSA
- GARCIA, Miquel, 1984 [1519-21]. “La Germania dels menestrals de València ordenada per Miquel Garcia, notari”, a cura de Eulàlia DURAN, *Cròniques de les Germanies*, València: Eliseu Climent: 323-423
- GARCIA MARSILLA, Juan Vicente, 2020. “De la plaza a la tienda. Las infraestructuras del comercio al por menor en la Valencia medieval”, *Ciudades mediterráneas. Dinámicas sociales y transformaciones urbanas en el Antiguo Régimen*, València: Tirant humanidades: 73-89
- 2021. “¿Cuánto cuesta una lonja? El precio de la *llotja nova* de Valencia y la gestión de su proceso constructivo (1482-1499)”, Magda BERNAUS, Joan DOMENGE (a cura de), *Les llotges comercials a la Corona d’Aragó (s. XIV-XVI)* (Speciale Lexicon, 1), Palermo: Caracol: 193-204
- GARCIA PERIS, Rosario, 2020. *La plaza del Mercado de València. Arquitectura, sociedad e identidad a través de ocho siglos de historia*, tesis doctoral, Universitat de València
- GÓMEZ-FERRER, Mercedes 2012. *El Real de Valencia (1238-1810). Historia arquitectónica de un palacio desaparecido*, València: Alfons el Magnànim
- GONZÁLEZ MARTÍ, Manuel 1952. *Cerámica del Levante español. Siglos medievales. Tomo II: Alicatados y azulejos*, Barcelona: Labor
- HASKELL, Francis, 1995. *History and its Images. Art and the Interpretation of the Past*, New Haven-London: Yale University Press
- IBORRA, Federico, 2014, “Corte y cortesanos: evolución tipológica residencial y ecos del palacio del monarca en el Reino de Valencia entre los siglos XIII y XV”, *Anales de Historia del Arte*, 23: 469-485
- IBORRA, Federico; MIQUEL JUAN, Matilde, 2007. “La Casa de las Atarazanas de Valencia y Joan del Poyo”, *Anuario de Estudios Medievales*, 37: 387-409
- IBORRA, Federico; GARCÍA ROS, Vicente, 2012. “La Lonja que no fue. Reflexiones e hipótesis a propósito del proyecto inicial de la Lonja de Valencia”, *Anales de Historia del Arte*, 22: 295-315
- IGUAL LUIS, David, 2021. “*Il loco ove si riducono li mercanti*. La *llotja* de València en la vida urbana dels segles XIV i XV”, Magda BERNAUS, Joan DOMENGE (a cura de), *Les llotges comercials a la Corona d’Aragó (s. XIV-XVI)* (Speciale Lexicon, 1), Palermo: Caracol: 179-192
- JULIANA COLOMER, Desirée, 2019. *Fiesta y urbanismo en Valencia en los siglos XVI y XVII*. València: Universitat de València

- KAVALER, Ethan Matt, 2012. *Renaissance Gothic: Architecture and the arts in Northern Europe, 1470-1540*. New Haven: Yale University Press
- LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente, 1922. *Arquitectura civil española de los siglos I al XVIII*, Madrid: Saturnino Calleja
- LARA ORTEGA, Salvador, 2000. *La Lonja. Un monumento del II para el III Milenio*, València: Ajuntament
- 2007. *Las seis grandes lonjas de la Corona de Aragón*, València: General de Ediciones de Arquitectura
- LÓPEZ LORENTE, Víctor, 2019. *La transmisión del saber técnico de los arquitectos en la Corona de Aragón en el tardogótico*, Lleida: Pagès
- MARÍAS, Fernando, 1989. *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Madrid: Taurus
- 2000. “La arquitectura de la ciudad de Valencia en la encrucijada del siglo XV: lo moderno, lo antiguo y lo romano”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 12: 25-38
- MARÍAS, Fernando; BÉRCHEZ, Joaquín, 2010. “Las lonjas de mercado en España: de Barcelona a Sevilla”, *Public Buildings in Early Modern Europe*, Turnhout: Brepols: 201-220
- MARTÍ, Javier; PASCUAL, Josefa, 2002. “El recinto fortificado de la Valencia musulmana”, *Mil anos de fortificações na Península Ibérica e no Magreb (500-1500)*, Lisboa: Colibri: 291-309
- MONETARIUS, Hieronimus, 1920 [1494-95]. “Itinerarium Hispanicum Hieronymi Monetarii”, a cura de Ludwig PFANDL, *Revue Hispanique*, 48, 113: 1-179
- MONGA, Luigi (a cura de), 1985. *Un mercante di Milano in Europa. Diario di viaggio del primo Cinquecento*, Milano: Jaca Book
- MÜNZER, Jerónimo, 1991. *Viaje por España y Portugal, 1494-1495*, Madrid: Polifemo
- MUÑOZ NAVARRO, David, 2020. “En gran dany de la cosa pública. Policía urbana, fraude y desobediencia en la plaza del Mercado de Valencia (siglos XVI-XVII)”, *Ciudades mediterráneas. Dinámicas sociales y transformaciones urbanas en el Antiguo Régimen*, València: Tirant: 105-119
- NASER ESLAMI, Alireza, 2010. *Architetture del commercio e città del Mediterraneo*, Milano: Bruno Mondadori
- ORELLANA, Marcos Antonio, 1923-24 [c. 1800]. *Valencia antigua y moderna*, València: Acció Bibliogràfica Valenciana
- PÉREZ GARCÍA, Pablo, 1996. “Conflicto y represión: la justicia penal ante la Alemania de Valencia (1519-1523)”, *Estudis*, 22: 141-198
- 2017. *Las Germanías de Valencia, en miniatura y al fresco*, València: Tirant
- PETRUCCI, Armando, 1986. “La scrittura fra ideologia e rappresentazione», Federico ZERI (a cura de), *Storia dell'arte italiana. Parte terza: Situazioni, momenti, indagini. Volume secondo: Grafica e immagine. I. Scrittura, Miniatura, Disegno*, Torino: Einaudi: 5-123
- PROAZA, Alonso de, 1505. *Oratio luculenta de laudibus Valentie*. València: Leonardum Hutz
- RAMÍREZ BLANCO, Manuel J., 2013. *La lonja y su conjunto monumental, origen y desarrollo constructivo*, tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia
- RODRIGO PERTEGÁS, José, 1923. “La urbe valenciana en el siglo XIV”, *III Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, I, València: Vives Mora: 279-374
- RUBIO VELA, Agustín, 1998. *Epistolari de la València medieval (II)*. València-Barcelona: IIFV-PAMSA

- 2020. “Pietro Vecchio, un polifacètic enginyer d’origen italià a la València del segle XV”, *Afers*, 35/96-97: 573-589
- RUIZ VILA, José Manuel, 2012. “*Oratio luculenta de laudibus Valentie* de Alonso de Proaza. Introducción, edición crítica y traducción”, *Liburna*, 5: 155-223
- SANCHIS SIVERA, José, 1914. “Relojes públicos en Valencia en los siglos XIV y XV”, *Almanaque Las Provincias*, València: Federico Domènech: 223-231
- SERRA DESFILIS, Amadeo, 1993. “El Consell de Valencia y el *embelliment de la ciutat* (1412-1460)”, *Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano. Actas*, València: Generalitat Valenciana: 75-79
- 2007. “Cort e Palau de Rey. The Real Palace of Valencia in the Medieval Epoch”, *Imago Temporis Medium Aevum*, 1: 21-148
- 2021. “El furor y la discordia en la ciudad: encuadres de conflicto y rebeldía en el escenario urbano de las Germanías de Valencia”, Luis ARCINIEGA GARCÍA, Amadeo SERRA DESFILIS (a cura de), *Imágenes y espacios en conflicto: las Germanías de Valencia y otras revueltas en la Europa del Renacimiento*, València: Tirant: 94-146
- SIMÓ SANTONJA, Vicente L., 2006. *Los Medallones del Salón del Consulado del Mar de la Lonja de Valencia*, València: Cámara de Comercio, Industria y Navegación
- SMITH, Christine C., 1992. *Architecture in the Culture of Early Humanism. Ethics, Aesthetics and Eloquence, 1400-1470*, Oxford: Oxford University Press
- TEIXIDOR, Josep, 1895 [1767]. *Antigüedades de Valencia*, a cura de Roque CHABÁS, València: El Archivo
- VALLÉS BORRÀS, Vicent, J. 2000. *La Germanía*. València: Alfons el Magnànim
- VICIANA, Rafael Martí de, 2005. *Libro quarto de la Crónica de la ínclita y coronada ciudad de Valencia y de su reino*, a cura de Joan IBORRA, València: Universitat de València
- VIDAL FRANQUET, Jacobo, 2008. *Les obres de la ciutat*, Barcelona: PAMSA
- ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo, 2002. “Inspiración bíblica y presencia de la antigüedad en el episodio tardogótico valenciano”, *Historia de la Ciudad II: Territorio, sociedad y patrimonio*, València: Ajuntament: 165-183
- 2021. “La lonja de Valencia. Componiendo con maclas y transformaciones, construyendo a la moderna, disponiendo el ornato”, Magda BERNAUS, Joan DOMENGE (a cura de) *Les llotges comercials a la Corona d’Aragó (s. XIV-XVI)* (Speciale Lexicon, 1), Palermo: Caracol: 125-144
- ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo, GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes, 2007. *Pere Compte, arquitecte*, València: Generalitat Valenciana



Fig. 1. Tomás Vicente Tosca, plano de Valencia, 1704. Detalle de la Lonja y de la plaza del Mercado. Archivo Municipal de Valencia.

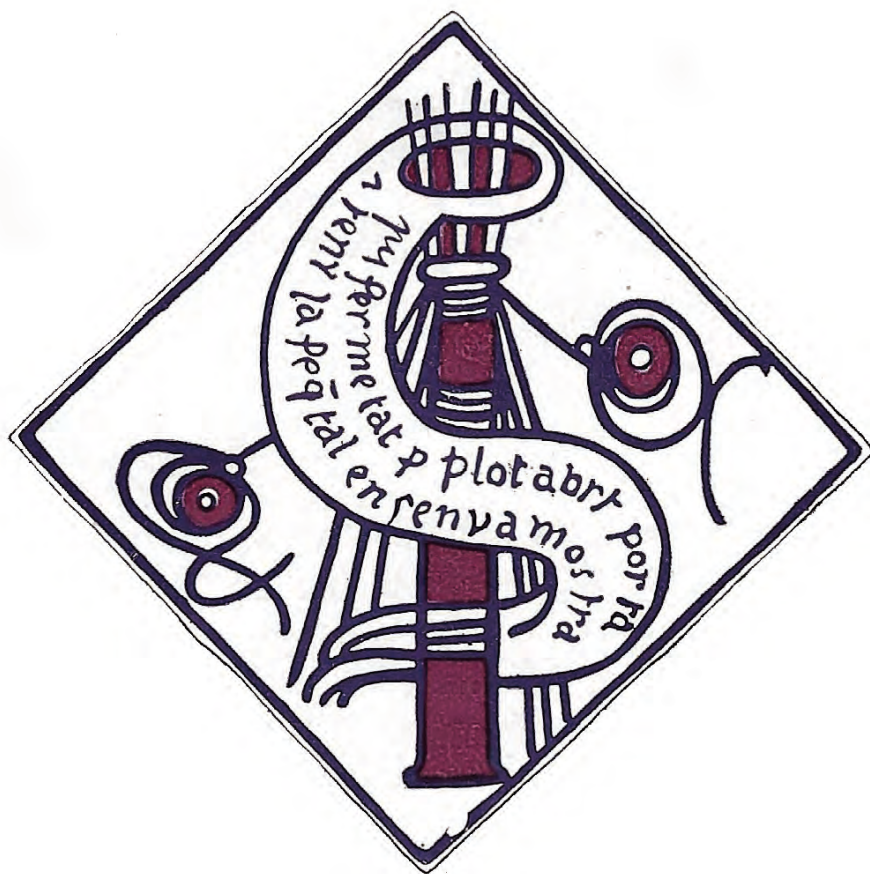


Fig. 2. Azulejo de pavimento procedente de la antigua sede del Consulado de mar de Valencia según dibujo de Manuel González Martí (1952).



Fig. 3. El área de la plaza del Mercado, con indicación de las Lonjas nueva (N) y vieja (V), así como de las calles Cordellats (1), Pere Compte, antes Escalones de la Lonja (2), Trench (3), Mantas, antes *carrer nou* (4) y Ercilla, antes *Porta nova* (5), y de los itinerarios de la entrada real y de la procesión de Corpus Christi en el plano de Antonio Manceli (1608). Elaboración de María J. Sánchez Vicent y Amadeo Serra Desfilis.



Fig. 4. Lonja de mercaderes, Valencia. Fachada de la plaza del Mercado. Archivo del autor.



Fig. 5. Lonja de mercaderes, Valencia. Interior de la sala de contratación. Archivo del autor.

MIREIA FREIXA

L'ús del trencadís ceràmic en els Pavellons Güell de Gaudí: la descoberta de l'art hispanoàrab i mudèjar*

1. *El mosaic i el seu derivat, el trencadís, una manera de donar bellesa a l'arquitectura*

El mosaic ceràmic, com el romà o el venecià, són tècniques antiquíssimes emprades per recobrir paviments i murs, als que donaven protecció i, al mateix temps, bellesa, i que van a ser recuperades en el temps de l'Art nouveau i del Modernisme català. Els motius són obvis, era un sistema idoni per donar color i lluminositat a l'arquitectura, així com per jugar amb el contrast de textures. Tanmateix, és important assenyalar que habitualment el mosaic romà s'emprava per a paviments, mentre que en el Modernisme en els murs van tenir prioritat els mosaics ceràmics i no el venecià, com era comú a la tradició europea, doncs podien donar els mateixos resultats visuals amb un cost molt més econòmic. Recordem que el mosaic romà és fet a partir tessel·les de materials durs, la pedra o el marbre, mentre que el venecià – molt car i delicat – es feia a partir de pastes de vidre i s'importava d'Itàlia, de Murano. El mosaic ceràmic es fabricava amb tessel·les d'aquest material.¹

El trencadís, per la seva banda, és un derivat del mosaic ceràmic, del qual es diferencia per un motiu purament tècnic: la forma de tallar les peces. En els mosaics ceràmics, les tessel·les estan tallades a partir de formes i mides regulars, una tècnica que requeria el coneixement i l'habilitat d'un mosaïcista. El trencadís, en canvi, és compost per tessel·les trencades de manera irregular. Aparentment, era una tècnica més senzilla i, de fet, es considerava una tècnica menor, ja que no demanava coneixements tècnics específics, malgrat que podia comportar complexos problemes d'encaix entre els bocins. Molts tallers especialitzats en mosaic ceràmic, però, van incorporar el trencadís, doncs la frontera entre una tècnica i l'altra és sovint difícil de definir.

* Aquest text s'inscriu en els projectes del grup de recerca GRACMON. Projecte PID2019-105288GB-I00. Amb l'escrit ens volem aproximar a un tema pròxim a la recerca de la nostra companya Rosa Terés, el Palau del Rei Martí d'aquest monestir (TERÉS 1990), feta a partir dels Pavellons Güell, un monument relacionat amb la nostra comuna història a la Universitat de Barcelona.

1. Sobre la tècnica del mosaic i la seva utilització en època clàssica, passant pels tallers vaticans fins arribar a la seva recuperació al segle XIX, vegi's la tesi doctoral d'Ottovrina Voccoli (2009).

Hi havia dues maneres d'aplicació del mosaic ceràmic. El mètode indirecte, segons el qual les peces de mosaic s'enganxaven a un dibuix sobre paper de mida natural i, un cop assecada la cola, s'aplicava al mur sobre una capa de ciment amb les tesselles adherides. Un cop el ciment s'havia assecat, es despenia el paper amb aigua i es reomplien les juntes amb lletada. Aquest era el mètode més utilitzat pels mosaïcistes dels importants tallers del Vaticà a l'època renaixentista i barroca. El mètode directe, de fet el mètode emprat a l'antiguitat, aparentment era més senzill. Consistia a aplicar les tesselles una a una sobre ciment humit, seguint un disseny previ, i al final del procés es cobria amb una lletada l'espai entre les juntes. Aquest darrer sistema era idoni per aplicar peces irregulars com el trencadís.

És evident que al llarg de la història hi ha exemples previs on es cobreixen superfícies corbes amb petits bocins irregulars. Coneixem molts casos de reutilització de ceràmica dins del patrimoni àrab. Luís Gueilburg (2002) cita les *thezillij* o *zillige*, utilitzades en alguns països de les costes meridionals de la Mediterrània, que són petites peces de majòlica trencades amb els genolls i aplicades amb ciment. I també, gràcies a les tasques de restauració realitzades pel World Monuments Fund, podem presentar dos exemples més, la mesquita Al Hama de Qalhat (Regne d'Oman), destruïda per un terratrèmol el 1507 i reconstruïda amb fragments ceràmics trencats, i el mausoleu del mestre sufi Ibrahim Al-Gulshani al Caire, construït al segle XVI i molt malmès pel pas del temps. Durant el segle XIX la façana principal es va cobrir amb rajoles d'estil Iznik, provinents d'altres edificis en ruïnes.² D'altra banda, no podem descartar que la construcció popular local hagi emprat aquesta tècnica, simplement per reaprofitar materials en superfícies arrodonides, però no tenim exemples que puguem datar amb exactitud.

Dins de la tradició eclèctica que defensa la integració de les arts aplicades a l'arquitectura, el mosaic, aplicat a paviments o murs, era un recurs fonamental per donar color – i bellesa – a l'arquitectura. Així ho entenia Gaudí. Malgrat que va escriure poc, podem conèixer el seu ideari a través del dietari redactat a la seva joventut i dels pensaments recollits pels seus deixebles. El 10 d'agost de 1878, l'any que acabava els estudis d'arquitectura, escrivia: «la ornamentación ha sido, es y será coloreada, la naturaleza no nos presenta ningún objeto monótonamente uniforme, ni en la vegetación, ni en la geología, ni topografía, ni en el reino animal. Siempre el contraste de color es más o menos vivo, y de aquí que obligadamente debamos colorear en parte o en todo un miembro arquitectónico: coloración que tal vez desaparecerá, pero que la mano del tiempo se encargará de darle una propia y preciosa fruto de la antigüedad» (MERCADER 2002: 46). Ens els darrers anys va mantenir aquests mateixos principis. El seu deixeble, Cèsar Martinell, en un testimoni molt tardà, del 23 de gener de 1915, explica que va dir a uns alumnes d'arquitectura que visitaven la Sagrada Família: «el color és vida» (MARTINELL 1951: 34).

L'art del mosaic al Modernisme català és realment únic i incomparable en relació amb els mosaics europeus de l'Art nouveau, per la creativitat i riquesa dels mosaics ceràmics i, sobretot, per l'originalitat que aporta l'ús del trencadís en Gaudí.

2. <https://www.wmf.org/project/takiyyat-ibrahim-al-gulshani>.

2. *Les aportacions de Gaudí. Del mosaic romà al trencadís*

La tècnica del mosaic aplicat es reintrodueix a Catalunya a les darreres dècades del segle XIX, en un procés que de manera molt general podem sintetitzar de la següent manera: els arquitectes actius en aquest període, molts d'ells romànics de tradició però que actuaven dins l'eclecticisme, van començar a fer servir esplèndids paviments coberts per mosaic romà, treballats per mosaïcistes arribats d'Itàlia (VOCOLI 2009). La primera generació d'arquitectes modernistes, encapçalats per Gaudí i Lluís Domènech i Montaner, mantingueren la tradició dels paviments romans, però impulsaren l'ús del mosaic ceràmic aplicat al mur, al mateix temps que s'hi van començar a especialitzar diversos tallers, encapçalats pel de Lluís Bru i Salelles (1868-1952).

Gaudí és un cas a part. En les seves primeres obres, va emprar el mosaic romà en paviments, com és el cas de l'església de Sant Pacià projectada per l'arquitecte Joan Torras Guardiola, de la que ell realitzà l'agencament interior (1879-81). També ho féu a la cripta de la Sagrada Família (c. 1884) o a la Casa Vicens (c. 1883-85). Les peces de ceràmica aplicades als murs ja les trobem a la mateixa Casa Vicens i a la contemporània El Capricho. Eren rajoles fabricades per encàrrec que presentaven motius decoratius específics: clavells pintats amb una plantilla a la primera o gira-sols en relleu a la segona i, en tots dos casos, estaven disposades formant una quadrícula. En canvi, els Pavellons de la Finca Güell marquen un trencament. Allà va posar en pràctica les seves idees sobre ornamentació, ressaltant el contrast entre el maó vist i el color de la ceràmica, utilitzant materials de baix cost, fins i tot reciclats: ens interessa especialment la introducció del trencadís. En les balustrades dels murs dels estables incrusta peces ceràmiques – seguint el sistema mudèjar –, mentre que a les cobertes compon un mosaic que, allà mateix, “deconstrueix” en trencadís per cobrir les part corbes. És un moment màgic: en un conjunt menor d'edificis, una porteria i unes caval·lerisses, fa servir per primer cop una tècnica que revolucionarà l'ornamentació arquitectònica en el Modernisme i molt més enllà.

A partir d'aquest moment, Gaudí experimentarà amb tots els materials que tindrà a mà, a més de ceràmica, peces de rebuig de ceràmica o porcellana, vidre, litostrats, i tot tipus de materials reciclats.

3. *Els pavellons de porteria de la Finca Güell, la primera aplicació de trencadís*

El 1859, el pare d'Eusebi Güell i Bacigalupi, Joan Güell i Ferrer, havia comprat una propietat a Les Corts, Can Custó, i va encarregar-ne la reforma al seu arquitecte habitual, Joan Martorell, el mestre de Gaudí. Eusebi, després d'haver heretat la finca, va encarregar directament a Gaudí el disseny d'una nova entrada, que permetés un nou accés cap a la carretera de Sarrià (fig. 1). No es conserva cap document escrit sobre aquesta intervenció, doncs no es va sol·licitar permís

d'obres a l'Ajuntament. El primer biògraf de Gaudí, Josep Francesc Ràfols, que va poder veure els papers de l'arquitecte a la Sagrada Família poc després de la seva mort, els data el 1887 (RÀFOLS, FOLGUERA 1928), però la bibliografia posterior ha avançat l'inici de les obres al 1884, malgrat que no s'aporta cap document.

La gran porta del drac separava la porteria dels estables i el picador. La part superior del murs dels estables està coronada amb una balustrada de maó (fig. 2) en forma de triangles equilàters entrelaçats, els vèrtexs dels quals estan decorats amb petites peces ceràmiques – triangulars i hexagonals – formant un punt central, donant a la composició un gran sentit del color i l'ordre, que evoca la tècnica decorativa i la geometria mudèjar. Les petites peces han estat tallades a punta de diamant per garantir un tall net i crear vores rectes i ben acabades. Gaudí fa un pas més en la decoració de la cúpula, en el seu tambor i a les xemeneies de ventilació. Hi ha un contrast evident entre l'aplicació de les peces de ceràmica de la balustrada, i la disposició oberta i lliure de les cobertes, on empra el mosaic ceràmic i també el trencadís. Els brancals de les finestres de la llanterna de la cúpula estan revestits de rajoles de diferents tonalitats de verd, similars a les que decoren la cúpula, dibuixant una ziga-zaga. L'element triangular que fa de pas entre brancals de les finestres i la cúpula està bordejat per petites peces rectangulars de diferents colors i, de nou, el trencadís reomple els buits. Les peces rectangulars i triangulars monocromes, verdes o blaves de les xemeneies de ventilació de la porteria, també defineixen les formes i es complementen amb petits fragments. A les xemeneies i espiells de ventilació se segueix el mateix procediment (fig. 3).

En tots els casos, tant a les balustrades com a les cobertes, Gaudí fa servir rajoles de molt baix cost, algunes monocromes, altres amb esquitxades de color o imitant marbre. Aquests models de ceràmica eren molt més barats de produir que les rajoles amb motius pintats i es fabricaven en terrisseries de materials quotidians, com sòcols de ceràmica o rajoles per a cuines i excusats. Mesuraven 13 x 13 cm o 15 x 15 cm, una mida que ja estava en desús, perquè s'anava popularitzant una rajola més vistosa, de 20 x 20 cm, produïda a les terrisseries valencianes. Feia servir, com diríem a l'actualitat, material de reciclatge. Però aquí ens interessa ressaltar que en un mateix edifici es passa d'una actitud eclèctica a una postura lliure i moderna, tot fent servir, per primer cop, el trencadís.

4. La influència dels aplicats hispanoàrabs i la tradició mudèjar entre els arquitectes modernistes

La nostra hipòtesi de treball és que la principal font d'inspiració de Gaudí per a la creació del trencadís van ser els enrajolats alicatats de la tradició hispanoàrab, les rajoles que cobrien murs i paviments dels edificis àrabs del territori espanyol, al que s'hauria de sumar la tradició decorativa mudèjar. Els models els hauria trobat a revistes i publicacions i els models directes haurien estat les restes de

paviments alicatats de tradició mudèjar del claustre major del monestir de Poblet, que encara eren visibles aleshores.

Gaudí, com tots els arquitectes de la seva generació que havien estat formats en la tradició eclèctica, coneixia bé les tècniques decoratives de tradició hispanoàrab. Al quadern de la seva joventut, enumera les fotografies de monuments granadins de la col·lecció publicada per Laurent y Cia, que havia consultat a la biblioteca de l'Escola d'Arquitectura (MERCADER 2002) i que també es conserven a la biblioteca de l'Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi. També devia haver vist imatges en color a llibres com el d'A. Racinet, *L'Ornement polychrome* (1869-73, planxa XXIX), així com els bells gravats acolorits de l'Alhambra de Jules Goury i Owen Jones (1842-45), que també hem pogut documentar a biblioteques barcelonines.

Aquest interès també el va impulsar a visitar els estudis d'un dels últims artesans coneixedors dels secrets ancestrals de la ceràmica vidriada, Joan Baptista Cassany Folguera, a Manises. Va emprendre aquest viatge amb l'arquitecte Lluís Domènech i Montaner, el 1887, i és descrit per aquest últim uns anys més tard, en un article a *La Veu de Catalunya*, en record de la intempestiva mort de l'arquitecte Antoni M. Gallissà (1861-1903) (CASANOVA 2002). Domènech escriu que buscaven «les tradicions antigues dels ceramistes valencians que conservava un vellet de Manises, en Cassany, a qui jo havia anat a veure treballar, expressament, des de Barcelona, amb en Gaudí.» (DOMÈNECH I MONTANER 1903).

Això va de la mà del descobriment de l'art mudèjar que tants debats ha generat dins de la historiografia, l'art realitzat – o influït – pels musulmans en territoris reconquerits, definit per Gonzalo Borrás Gualis (2018: 20) com una sèrie de «tècniques i sistemes» de construcció i ornamentació. A més dels alicatats, les guixeries, les cobertes, etc. (VIDAL 2013), l'ús de l'arquitectura mudèjar va popularitzar l'art d'incrustar petits fragments de ceràmica en els murs de maó vist, donant lloc a un revestiment de textures i colors contrastats que solen jugar entre el blanc i el verd, l'emprat per Gaudí als balustres dels Pavellons Güell.

El 1859, José Amador de los Ríos (1816-78) va definir aquest llenguatge en un discurs pronunciat a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando – publicat el 1872 –, no sense polèmica per part d'una altre investigador, Manuel de Assas (1813-60), que considerava que l'atribució era seva (GARCÍA NISTAL 2011: 199-201; SALIDO LÓPEZ 2014, 181-184). A partir d'aquesta data, no van deixar d'aparèixer estudis sobre el tema. El mateix Lluís Domènech i Montaner, en el seu article *En busca d'una arquitectura nacional*, publicat a *La Renaixensa* el 1878, va fer una defensa d'aquest estil com a essència d'una part de la cultura peninsular.³ Ara bé, es detecta també una certa confusió terminològica entre els arquitectes i altres estudiosos, com és el cas de Joaquim Guitert, metge de professió i ajudant de Toda en la restauració de Poblet, el qual posa en paraules de Elies Rogent el terme «romànic-mudèjar» per descriure l'arquitectura cistercenca del claustre de Poblet (GUITERT 1943: 35). En tot cas, no creiem que tal concepte historiogràfic arribés a Antoni Gaudí, però segur que

3. *La Renaixensa*, vol. 1, 1878, núm. 4: 149-160.

coneixia els models, malgrat que probablement els integrava dins del gènere més ampli dels models hispanoàrabs.

5. *Qui va saber veure – i qui no – el paviment mudèjar del claustre major*

L'antic paviment del claustre de Poblet encara es trobava in situ fins a la restauració promoguda per Eduard Toda als anys 30 del segle passat. Estava en un estat molt deficient i va ser substituït per l'actual, però en queden alguns exemples originals al museu del monestir. Rodrigo Amador de los Ríos (1849-1917)⁴ especifica que en va veure algunes restes, disposades en marcs a la sala principal del que ara és el Museu Arqueològic de Tarragona amb altres materials, dipositats allà per qui va ser el seu primer director, Bonaventura Hernández Sanahuja (1810-91).⁵

En la memòria de restauració, publicada pel patronat del Monestir, Toda (1935: 17) especifica que al desembre de 1932 es va aprovar una despesa de 10.000 pta. per restaurar els paviments del claustre; més endavant concreta que estan dipositats al museu i els descriu com «quadros de paviments d'alizars àrabs» (TODA 1935: 52). Especifica, a més, que son 1.007 metres quadrats fets de «calç i rajolí», que corresponen al claustre, a la sala capitular i al dormitori dels novicis, dels quals els del claustre «tenen un color vermell més pronunciat» (TODA 1935: 52). De totes maneres, sembla que Toda no va valorar en excés el paviment, ja que no el cita a l'article de 1933 sobre les restes del monestir conservades al museu de Tarragona (TODA 1933: 285-286).

El monestir havia estat abandonat pels monjos el 1820; i hi havien retornat fins al 1835, quan van ser exclaustrats definitivament. Tot i així, un gravat que reproduïx Andrés de Bofarull, 15 anys després, permet veure el paviment de la sala capitular, de peces de rajols, en prou bon estat. Respecte al del claustre major, la imatge més antiga localitzada és a l'*Àlbum Pintoresch-Monumental de Catalunya* (1879: làmina 13) i, després, a la *Guía histórico artística* d'Adolfo Alegret (1904: 32).⁶

La primera referència monogràfica i àmplia l'aporta Rodrigo Amador de los Ríos, fill de José, a la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, en el darrer número de 1915, en un llarg article intítulat *Reliquias de los musulmanes en Ca-*

4. *Catálogo Monumental de Barcelona*, p. 194. Es tracta d'un manuscrit de 1914-15, consultable en línia: http://biblioteca.cchs.csic.es/digitalizacion_tnt/index_interior_barcelona.html.

5. Posats en contacte amb el museu, ens han confirmat que a l'actualitat no hi ha cap peça d'aquestes característiques i que devien ser retornades al monestir. Segons GONZÁLEZ MARTÍ (1952: 126) una altra peça va ser enviada al Museo Arqueológico de Madrid. Hi ha també un fragment al Museu Nacional de Ceràmica i Arts Sumptuàries González Martí de València, procedent de la col·lecció del seu fundador (núm. inventari 1/8461).

6. En el primer cas, la fotografia és la Sociedad Heliogràfica de Barcelona; en el segon, Macari Fau, segons una nota de la pàgina 102. No fem menció a d'altres llibres que no fan referència concreta al paviment.

taluña. Amador en fa una descripció molt detallada i, com veurem més endavant, ocultava una dura i amarga crítica a l'obra de Puig i Cadafalch, Falguera i Goday. Dedica al paviment del claustre major cinc pàgines, distanciant-se ostentosament de la tradició historiogràfica local, iniciada per Jaume Finestres. Cal precisar que aquesta obra, redactada segons la cronologia abacial – en cinc volums –, té un caire enaltidor, i només descriu els “tresors” i no tracta temes que es consideraven menors com els paviments. Amador els descriu com «ciertos y muy curiosos recuadros de alicatados, que han perdido su coloración y el esmalte primitivo y que subsisten en el pavimento del claustro principal» (AMADOR 1915: 174). Segons el seu criteri serien obra d'artífexs granadins del segle XV (AMADOR 1915: 194), deduint que només podia estar fet per captius (AMADOR 1915: 198). L'article va ser publicat el 1915 i s'ha pogut datar la visita a Tarragona entre el mes d'abril de 1913 fins a finals d'estiu de 1914, mentre era director del Museo Arqueológico de Madrid. En aquesta època va gaudir d'un permís per preparar el volum de Barcelona corresponent al *Catálogo Monumental de España* (MEDEROS 2014: 200). Per la seva banda, Rafael Domènech i Gallissà (1874-1929) va rebre el 1909 l'encàrrec de fer el de Tarragona, i en fa una descripció molt detallada i sense valoracions polítiques com les d'Amador: «el piso del claustro conserva grandes témpanos de pavimentación, hecha con alicatados mudéjares de rica policromía» (DOMÈNECH 1909: 86). Presenta varies fotografies: una d'elles l'hem pogut documentar a l'Arxiu Mas i recrea la imatge d'un monjo imaginari – ja no hi havia clausura per aquelles dates. Té el valor afegit que ha servit per il·lustrar altres treballs, com *L'Arquitectura Romànica a Catalunya* (PUIG I CADAFALECH, FALGUERA, GODAY 1909-18, III.1: 476) o el de González Martí (1952: fig. 131) (fig. 4). Cal suposar que va ser Rafael Domènech qui va alertar Amador de l'existència del paviment mudèjar, doncs va visitar Poblet cinc anys abans.

També es poden apreciar algunes restes a la fotografia publicada per Lluís Domènech i Montaner (1916: làmina 11) de la col·lecció *Arte en España*, editada magníficament per Thomas el 1916, malgrat que no s'hi fa cap comentari. El mateix Domènech i Montaner, en la seva completa monografia de 1925, editada per Montaner i Simon, amb gravats i fotografies – i que hem de considerar l'obra que va superar el Finestres –, només fa un petitíssima referència a «restos d'enrajolats vidriats». Els situa a l'època de l'abat Payo Coello, moment en què el monestir va rebre la visita dels reis catòlics (DOMÈNECH I MONTANER 1925: 307). Publica, a més, una imatge aquarell·lada amb un paviment enllosat del cantó d'accés a la font que ja hem vist així en altres imatges i que ens fa pensar que no tot el claustre estava cobert amb alicatats. A més de Domènech, un altre arquitecte modernista, Cèsar Martinell (1928: 141), edita una monografia – aquest cop amb un format més manejable però també en una edició molt acurada – en què es diu clarament que «el pis estava enrajolat amb interessants arabescos dels quals se'n conserva encara alguna part en son lloc. D'altres es guarden al Museu d'arqueologia de Tarragona». Després de la retirada del paviment, el 1934, s'edita una *Guia moderna del Monestir de Poblet*, pel ja citat Joaquim Guitert (1934: 40). Hi dedica un paràgraf complet, recuperant la cronologia de l'abat Payo Coello.

La gran aportació ve de l'estudi del valencià Manuel González Martí, precursor dels estudis ceramològics a l'Estat Espanyol. Va fer una primera aproximació als paviments hispanoàrabs, el 1927, que van culminar en el llibre *Cerámica del Levante español, siglos medievales*, editat entre 1944 i 1952. El llibre va ser un encàrrec de 1933 per part de l'editorial Labor, recollint molts treballs que havien vist la llum anteriorment (COLL 2005: 179). Això ens situa aquesta recerca en els anys anteriors a la Guerra Civil, i indica que va poder veure algunes d'aquestes obres in situ i d'altres encara al Museu de Tarragona (GONZÁLEZ MARTÍ 1952: 124). Ainaud de Lasarte (1952: 78), d'altra banda, en el volum corresponent de l'*Ars Hispaniae*, remet als estudis de González Martí. En el darrer gran treball de síntesi sobre la història del monestir, el pare Altisent (1974: 248-249) defensa que van ser obrats en l'època de l'abat Guillem d'Agulló per grups d'artesans àrabs itinerants, i en fa una descripció.

6. *Aplicació de la tècnica dels alicatats a Poblet*

El sistema de treball és molt ben descrit per González Martí (1952: 119-128), a qui remetem per a més detalls. A part de la descripció, González Martí (1952: 118) dibuixa amb molta cura tots els motius ornamentals amb color, així com la seva disposició. Els alicatats conformaven uns panells que mesuraven aproximadament un metre quadrat, amb les petites peces de ceràmica, els alicers o aliçars, formant sanefes sobre una base de morter amb un to d'estuc vermellós. La seva procedència és valenciana, i els plafons acabats haurien estat muntats al claustre (GONZÁLEZ MARTÍ 1952: 121) (fig. 5). També modifica la cronologia d'Amador i els situa en temps de l'abat Guillem d'Agulló, és a dir entre 1361 i 1393, quasi cent anys abans (GONZÁLEZ MARTÍ 1952, 123). El fet que les peces es van desprendre amb molta facilitat en ser arrancades, va permetre a aquest investigador precisar la tècnica i establir la datació (GONZÁLEZ MARTÍ 1952: 125 i 127).

Tant Rodrigo Amador de los Ríos com González Martí, però, ens aporten unes dades que cobren valor en relació al futur treball de Gaudí. Segons el primer, les peces o aliçars, estan tallades a mà – com es feia amb el trencadís – a partir de rajols produïts a Catalunya, és a dir, que no són peces cuites amb unes mides determinades, com era comú tant a la tradició hispanoàrab com a la mudèjar (AMADOR DE LOS RÍOS 1915: 195); el segon, precisa que es van fer servir peces defectuoses, com també va fer Gaudí (GONZÁLEZ MARTÍ 1952: 125).

7. *Antoni Gaudí i els seus amics de joventut descobreixen el monestir de Poblet: Toda, Josep Ribera*

Totes les biografies sobre Gaudí tracten de la seva fascinació per l'abandonat monestir de Poblet; es tracta d'un episodi molt debatut entre els estudiosos dels anys de formació de l'arquitecte (FORT I COGUL 1976; MASSÓ CARBALLIDO 2002).

En aquest episodi hi va jugar un paper molt destacat Eduart Toda i Güell (1855-1941), promotor de la restauració de Poblet, erudit i diplomàtic, que va ser company de Gaudí als PP. Escolapis de Reus. Allà, en companyia de Josep Ribera i Sans (1852-1912), després un prestigiós metge cirurgià i professor a Madrid, formaren un tercet molt unit. Un detall important és que el pare de Ribera havia estat mestre a l'Espluga de Francolí, molt proper a Poblet (FORT I COGUL 1976: 10-11), malgrat que va morir quan aquest era un adolescent (BONET GARÍ 2001: 238). És un tema prou debatut per la historiografia i en ressaltó els punts més significatius.

Toda, en diverses ocasions, va rememorar una visita a Poblet, que ubica al mes de juliol de 1870. En fa referència en una entrevista feta per José M^a de Dalmases Bocabella, publicada a *El Calendario Josefino*, el 1929,⁷ dos anys després de la mort de l'arquitecte. Toda dona a entendre que els tres companys van planejar fer una reconstrucció del monestir, en una data anterior a 1870, però no cita en concret una possible visita de Gaudí. Afegeix que ell el coneixia per haver-hi passat un estiu. El 21 de juny de 1936, al diari *El Matí*, en un número redactat per commemorar els 10 anys de la mort de Gaudí, concreta que hi van estar l'estiu de 1869.⁸ Dona aquests detalls: «Corpresos de dolor, allí juràrem convergir els nostres esforços, no els del moment, sinó els de tota l'existència a tornar a la vida i ressuscitar l'ànima del gran colós caigut en l'abandonament i la misèria». Segons Toda, es repartiren les tasques i recaigueren en Gaudí les de reconstrucció. En el mateix article cita una carta de Gaudí, datada a Reus el 26 de novembre de 1870, en la qual l'arquitecte li parla de «nuestros proyectos» (MERCADER 2002: 259 i 329), que dona a entendre que els projectes eren anteriors. Aquesta informació entra en contradicció amb un dietari del jove Toda,⁹ en el qual especifica que va anar per primer cop a Poblet el dia 2 d'abril de 1870 i que hi va anar sol (FORT I COGUL 1976: 75; MASSÓ CARBALLIDO: 2002, 80). Com oportunament recorden Massó Carballido i Fort i Cogul, Toda escriu, en tots dos casos, quan Ribera i Gaudí ja havien mort (el primer el 1912, i el segon el 1926), fet que sumat als reiterats lapsus mentals – accidentals o voluntaris – de Toda respecte a la seva pròpia vida, fan que sigui una font poc fiable. No podem descartar, però, que un Toda joveníssim publicués un opuscle (1870) titulat *Poblet. Descripción histórica* (ANGUERA 2005: 12-14) i que Gaudí en devia estar al cas.

Tot i això, no podem descartar que Gaudí ho conegués. A part de l'amistat amb Ribera i el mateix Toda, Gaudí coneixia indiscutiblement el monestir Poblet i els tresors que encara contenia. És cert que Gaudí va marxar a Barcelona a estu-

7. El calendari depenia del butlletí de la Sagrada Família, *El Propagador de la devoción a San José*. Dalmases Bocabella, nebot del promotor del temple, Josep Ma. Bocabella. L'entrevista està reproduïda a *La mort de Gaudí i el seu ressò a la revista "El Propagador de la Devoción a San José"* (BONET ARMENGOL 2001: 235-240).

8. Eduard TODA, "Records d'Antoni Gaudí a Reus abans de 1870", suplement de *El Matí* (26 de juny de 1936). p. 1 i 2.

9. Citat per primer cop per Fort i Cogul que el va localitzar entre els papers d'un eclesiàstic molt culte, amic de la infantesa de Toda, Mossèn Jaume Barrera i Escudero (1879-1942) (FORT I COGUL 1975, 30).

diar la tardor de 1868, però no va trencar definitivament el vincle amb Reus. Com diu Joan Bassegoda (1983: 99), hi devia passar algunes temporades a l'estiu. A més, no es pot descartar una visita prèvia – potser a veure el seu amic Ribera o simplement per plaer. Entre Reus i Espluga de Francolí hi ha només 37 km i les dues ciutats estaven unides per tren a través de la línia Reus-Montblanc-Lleida. Òbviament els 4 km de distància entre l'Espluga i Poblet eren una nimietat.

Al marge d'aquest possible contacte en els anys d'estudiant, es pot documentar amb tota seguretat una estada d'almenys tres dies entre el 17 i el 19 de maig de 1882, en una excursió de l'Associació d'Excursions Catalana. Aquesta visita ja la suggeria Bassegoda (1983: 112-113), i Massó Carballido (2003: 83-86) ha trobat la signatura de Gaudí entre els visitants al Museu de Tarragona, que fou una de les parades de l'expedició. Allà va tenir lloc aquell episodi tan conegut de la vista nocturna amb torxes, projectada pel mateix Gaudí. Aquesta data, la de 1882, és decisiva, doncs ja estava treballant en els Pavellons Güell.

9. *A mode de conclusió, un problema historiogràfic*

És evident la discrepància absoluta sobre la valoració de la influència islàmica a Catalunya entre Rodrigo Amador de los Ríos (1915: 198) i els investigadors catalans. Segons Amador, les restes islàmiques «son ejemplares de muy singular importancia en Cataluña, merecedores de mayor aprecio que el obtenido por ellos hasta ahora, entre los escritores técnicos de la región, quienes la atención no han fijado en ellos deliberadamente en los mismos, sin duda». Al catàleg inèdit va més enllà i pràcticament tot el text és un al·legat contra *L'Arquitectura romànica a Catalunya*, fent acusacions duríssimes ja al pròleg: «frecuentes extravíos, obsesionados por el afán insaciable de superioridad que los posee respecto a las demás regiones españolas» (AMADOR 1914-15: 9-10). Com ja destaca Alfredo Mederos Martín (2014: 193-194), Amador defensa una visió nacionalista espanyola a través de la interpretació de l'art islàmic. Però la diferència va més enllà. Malgrat els pocs anys de diferència, Amador era un erudit que havia tingut una formació filològica amb un bon coneixement de la llengua àrab, però amb una concepció molt restrictiva del fet artístic, mentre que el llibre editat per l'Institut d'Estudis Catalans era una obra que estava d'acord amb les noves metodologies de la història de l'art, en què l'ajut de la planimetria i de la imatge eren molt importants. Curiosament, l'aportació de Domènech i Montaner va tenir poc ressò – potser perquè va sortir en una edició molt limitada i no és citat ni tan sols per Puig i Cadafalch, Falguera i Goday, tot i que el darrer volum va sortir a la llum l'any 1918. Gaudí, en tot cas, es movia al marge de debats historiogràfics i el nostre objectiu era demostrar que va poder veure – i interpretar – els alicatats mudèjars del claustre major de Poblet.

Bibliografia

- Àlbum Pintoresch-Monumental de Catalunya*. Poblet, 1879. Barcelona: Imp. Riera
- ALTISENT, Agustí, 1974. *Història de Poblet*, Poblet: Abadia de Poblet
- AMADOR DE LOS RÍOS, José, 1872. *El estilo mudéjar en arquitectura*, Madrid: Manuel Tello
- AMADOR DE LOS RÍOS, Rodrigo, 1915. “Reliquias de los Musulmanes en Cataluña”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 9-12: 172-212
- 1914-15. *Catálogo Monumental de Barcelona*. Manuscrit consultable en línia http://biblioteca.cchs.csic.es/digitalizacion_tnt/index_interior_barcelona.html
- ANGUERA, Pere, 2005. “Eduard Toda i Poblet”, *Anuari Verdaguer*, 13: 11-21
- AINAUD DE LASARTE, Joan, 1952. *Cerámica y vidrio* (Ars Hispaniae, X), Madrid: Plus Ultra
- BONET ARMENGOL, Lluís (a cura de), 2001. *La mort de Gaudí i el ser ressó a la revista “El Propagador de la devoción a San José”*, Barcelona: Claret
- BORRÁS GUALIS, Gonzalo, 2018. “Génesis de la definición cultural de Arte Mudéjar: los años cruciales 1875-1984”, *Quintana*, 17: 16-25
- CASANOVA, Rossend, 2002. “Lluís Domènech i Montaner, a la recerca de la ceràmica moderna”, *Millars*, 25: 155-173
- COLL CONESA, Jaume, 2005. “Manuel González Martí (1877-1972), fundador del Museu Nacional de Ceràmica”, *Museos.es*, 1: 170-181
- DOMÈNECH I GALLISSÀ, Rafael., sd. *Catálogo monumental de Tarragona*. Mecanoscrit consultable en línia http://biblioteca.cchs.csic.es/digitalizacion_tnt/index_interior_tarragona.html
- DONÈMECH I MONTANER, Lluís, 1903. “L’Antoni Ma. Gallissà en l’intimitat”, *La Veu de Catalunya* [21/05/1903]
- FINESTRES, Jaume, 1756. *Historia del Real Monasterio de Poblet*, IV, Cervera: Manuel Ibarra
- FORT I COGUL, Eufemià, 1975. *Eduard Toda, tal com l’he conegut*, Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat
- 1976. *Gaudí i la restauració de Poblet*. Barcelona: Rafael Dalmau
- GARCÍA NISTAL, Joaquín, 2011. “La incorporación del término mudéjar a la historiografía española, un mérito compartido”, *XII Simposio internacional de mudejarismo*, Teruel: Centro de Estudios Mudéjares: 199-213
- GONZÁLEZ MARTÍ, Manuel, 1927. “Cerámica Medieval Valenciana. El pavimento”, *Archivo de Arte Valenciano*, 13: 3-66
- 1952. “La azulejería medieval valenciana (1238-1500)”, *Cerámica del Levante español. Siglos medievales. Tomo III, Alicatados y azulejos*. Barcelona: Labor
- GUEILBURG, Luís, 2002. “L’argila, material original de l’arquitectura de Gaudí”, *La ceràmica en l’obra de Gaudí*. Barcelona: Centre d’Estudis Gaudinistes, Col·legi d’Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Catalunya
- GOURY, Jules; JONES, Owen, 1842-45. *Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra*. London: Owen Jones
- MASSÓ CARBALLIDO, Jaume, 2003. “Antoni Gaudí i Eduard Toda”, *Gaudí i el seu temps*, Reus: Edicions del Centre de Lectura, Col·legi Oficial d’Arquitectes de Catalunya: 61-86
- MEDEROS MARTÍN, Alfredo, 2014. “Rodrigo Amador de los Ríos, trayectoria profesional y dirección del Museo Arqueológico Nacional”, *SPAL, Revista de Prehistoria y arqueología*, 24: 183-209

- MERCADER I AMIGÓ, Laura, 2002. *Antoni Gaudí. Escritos y documentos*, Barcelona: Acantilado
- PUIG I CADAFAALCH, Josep; FALGUERA, Antoni de; GODAY, Josep, 1909-18. *L'arquitectura romànica a Catalunya*, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans
- RACINET, Albert Charles Auguste, 1869-73. *L'Ornement polychrome*, Paris: Librairie de Firmin-Didot etc
- RÀFOLS, Josep Francesc; FOLGUERA, Francesc, 1928. *Antoni Gaudí*, Barcelona: Editorial Canosa
- SALINÉ, Marta, 2015. *El mosaic modernista a Catalunya (1888-1929). De la mà de Lluís Brú i Salelles i l'obra de Lluís Domènech i Montaner*, tesi doctoral, Universitat de Barcelona
- TERÉS I TOMÀS, Maria Rosa, 1990. "El Palau del Rei Martí a Poblet: una obra inacabada d'Arnau Bargués i Françoi Salau", *D'art*, 16: 19-39
- TODA, Eduard, 1933. "La colecció pobletana del museu arqueològic de Tarragona", *Butlletí arqueològic*, 46: 285-286
- 1935. *Reconstrucció de Poblet. Obres realitzades de 1930 a 1934*, Poblet: Patronat del Monestir de Poblet
- VIDAL FRANQUET, Jacobo, 2013. "Cobertes mudèjars a la Catalunya medieval?", *L'empremta de l'Islam a Catalunya. Materials, tècniques i cultura*, Barcelona: Patrimoni 2.0: 153-168
- VOCOLI, Ottobrina, 2009. *La rinascita dell'arte musiva in epoca moderna in Europa. La tradizione del mosaico in Italia, in Spagna e in Inghilterra*, tesi doctoral, Universitat de Barcelona.



Fig. 1. Antoni Gaudí, Pavellons Güell. Postals A.T.V.

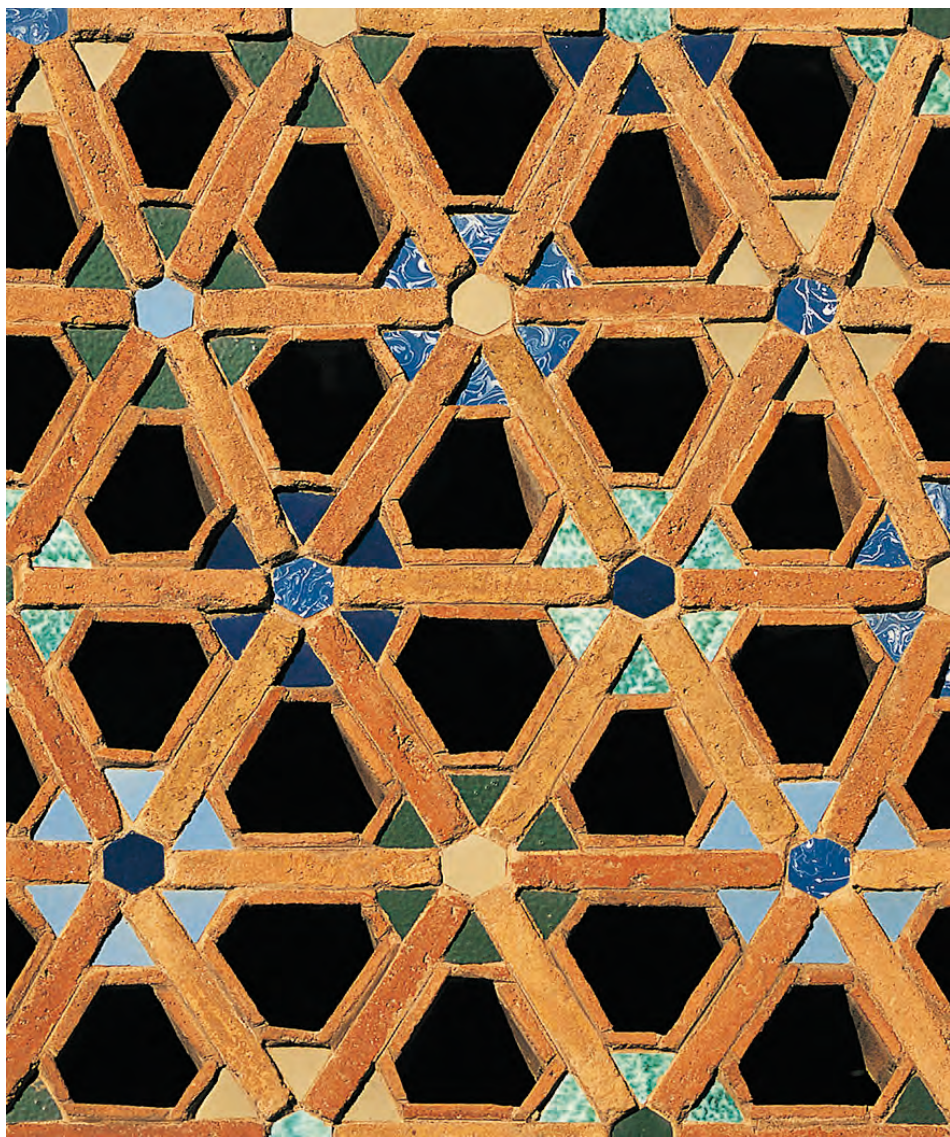


Fig. 2. Fragment de la balustrada de les cavallerisses dels Pavellons Güell. Fotografia Marta Saliné.



Fig. 3. Espiell de ventilació de la casa del porter dels Pavellons Güell. Fotografia Marta Saliné.



Fig. 4. "El frare Ramon". Costat del migdia del claustre de Poblet. Arxiu Mas. Fotografia de 1908.

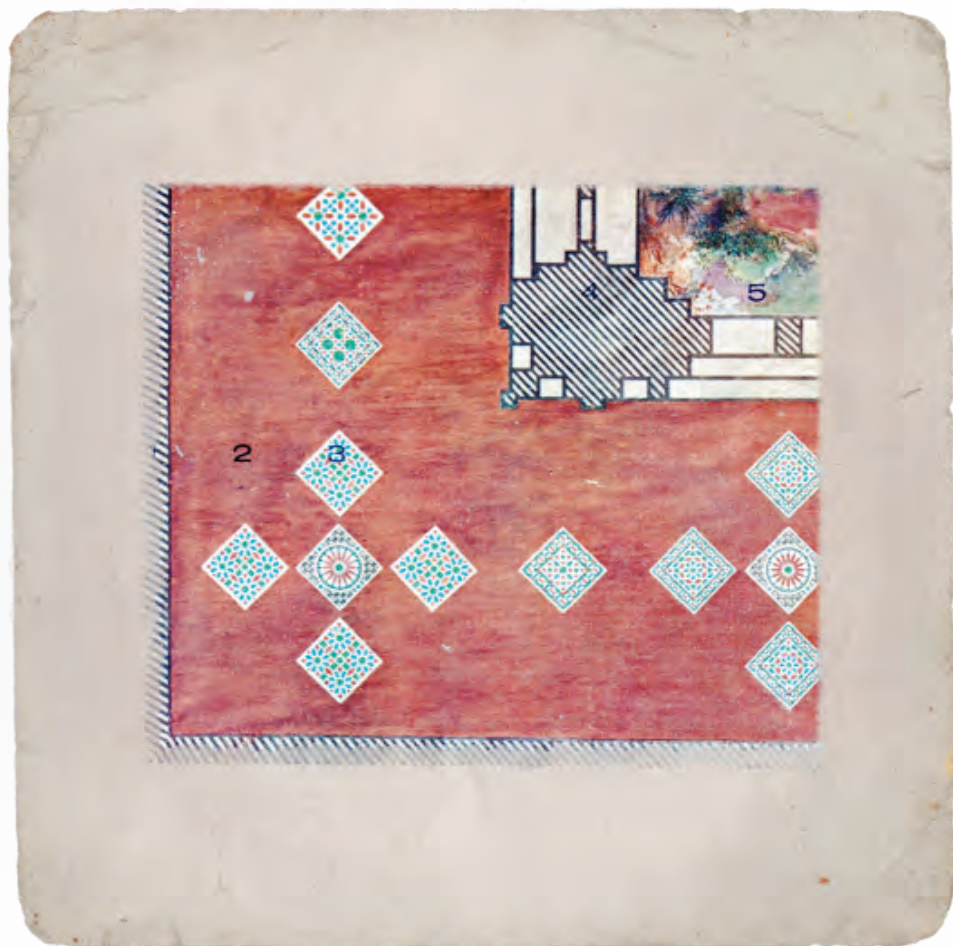


Fig. 5. Disseny del paviment del Claustre Major de Poblet, segons GONZÁLEZ MARTÍ 1952: fig. 132.

Art i vida quotidiana

El llenguatge de les vestidures medievals

cor res no és pus loable engir d'estament de príncep atrobat que ordenar son comportament en tal manera que agradable a tots aparega e honest, cor per açò a tots açò vehents se tolrà ocasió inordonada de elació e serà impremuda affecció de honesta conversació. Emperamor d'açò, cobeejants per les coses damuntdites e rahons en ornaments e en gests nostre comportament amesurat ésser e honest, no per açò que a despeses sobre açò perdonar entenam, mas per açò que bon exemple als altres appareylem (ORDINACIONS 2009: 165)

Als segles XIV i XV la indústria tèxtil ocupava un lloc destacat en la vida econòmica i social d'Europa. No només aplegava una munió d'oficis relacionats amb la vestimenta civil, eclesiàstica, militar, robes sumptuàries, robes heràldiques i el que avui denominem roba de casa, sinó que també estimulava sòlides rutes comercials, com la de Llevant o la del mar del Nord, des de les quals circulaven vers els ports catalans teixits de fil d'or d'Alexandria, brocats de Damasc, seda de Sicília i de Lucca, llana d'alta qualitat de Londres, Brussel·les o Amiens, mentre que el lli, el cànem i els fustanys feien via des d'Orient o des de l'Alemanya oriental.

El desenvolupament econòmic i tecnològic iniciat al segle XI continua en els segles següents acompanyat d'un creixement urbà que propiciarà el sorgiment de nous grups socials, com la burgesia, que ben aviat disposarà d'un alt poder adquisitiu que pot arribar a fer ombra el dels antics llinatges de la noblesa. Aquest augment del dinamisme econòmic i social es veurà sacsejat pel volts dels anys quaranta del segle XIV per l'aparició del que ja es podria denominar la moda, és a dir, uns canvis vestimentaris profunds respecte a èpoques anteriors que se succeiran amb cada vegada més freqüència i afectaran cercles socials que aniran més enllà de la reialesa i dels estaments nobiliaris. Aquests canvis en la manera de vestir van incorporar un gust cada vegada més accentuat per la riquesa dels materials i els objectes sumptuaris, que acabaran trobant el seu lloc en un ben arrelat mercat del luxe.¹

1. En relació als mercats del luxe en els segles XIV i XV vegeu: BROUQUET, GARCIA MARSILLA 2015.

L'avantatge de les riques vestidures comparades amb d'altres objectes sump-tuaris, com ara retaules portàtils, manuscrits il·luminats o obres d'orfebreria, radicava en que el seu propietari o propietària el portava incorporat al cos. Persona i vestit formaven una unitat física i, probablement, també mental i emocional. En contrapartida, les riques vestidures podien rebre la consideració d'objectes sumptuaris de durada limitada i, per tant, efimers. La vulnerabilitat dels teixits explicaria en part les escadusseres peces de vestir que han arribat fins a nosaltres, però paradoxalment seria la llarga vida de què van gaudir aquests vestits – no desvinculada de la seva major o menor qualitat –, amb un ús continuat a través de generacions, la que provocaria la seva desaparició per a la posteritat. Els que ens dediquem a l'estudi d'aquest "object introuvable", com va qualificar Odile Blanc els vestits de l'edat mitjana, sabem que la majoria de les vegades el més a prop que podem estar d'aquesta indumentària és a través de la documentació i, especialment, dels inventaris, pel volum de peces de roba que solen registrar, així com per les precises descripcions sobre el seu teixit, color i ornamentació (o bé la seva manca).

Les fonts documentals no ens parlen directament de com homes i dones dels segles XIV i XV es podien sentir vestint una gonella, una cota o un gipó, ja fos en la seva versió més sumptuosa o més senzilla. A tot estirar, ens ha arribat la impressió que va causar en un anònim poeta la visió d'una noia vestint una escotada gonella:

[...] tant és bella,
el bell pits clar, on la gonella
lleven un pauc les mamelletes
dures, blanxes e redonetes [...] (BLANDÍN 1983: 100)

En canvi, els documents són generosos a mostrar com en una societat jerarquitzada la roba assenyalava la diferència, la distinció de dignitats, funcions i estaments. I, en aquest sentit, els vestits no només protegien de les inclemències del temps o de la mirada dels altres, sinó que constituïen un llenguatge codificat que comunicava l'edat, el sexe, la jerarquia, la condició personal, la condició social amb la pertinença a determinats estaments o grups socials i, sobretot, el poder que es detenia: econòmic, polític, militar, eclesiàstic, jurisdiccional...

En bellea e composició de vestedures és esguardadora condició de persona, ço és, los vestiments a quines persones convenguen, cor preciositat en vestidures, les quals en persones humils ergullosa seria reputada e vana, per auctoritat de la dignitat en altres covinent e honesta és reputada (ORDINACIONS 2009: 103)

A la Corona d'Aragó, les belles i riques vestidures de la família del rei, del palau o de la capella reial, requerien cada vegada més del bon ofici de nombrosos especialistes que abastaven des de sastres, costureres, brodadors i broadores, orfebres, barbers, mercaders i un reguitzell de persones destinades a la casa o cort del rei a la «custòdia de la nostra persona» (ORDINACIONS 2009: 89). A la cort

de Pere el Cerimoniós, a l'ofici del camarlenc corresponia –entre altres diverses responsabilitats dirigides a vetllar pel benestar i seguretat del monarca– la de «Nós vestir e despullar». Però abans de vestir el rei era necessari elegir i deixar preparada per a l'endemà la roba amb què la figura reial s'havia d'abillar. Bon coneixedor, el Cerimoniós, que els vestits eren els millors escuts d'armes, devia escollir amb minuciositat les vestidures que havia de portar cada jorn, «segons conveniència del nostre estament». La importància que atorga el rei a vestir diàriament de manera adequada a la seva condició i a les circumstàncies que la nova jornada li pogués oferir, es pot desprendre de la decisió reial de fer recaure també en l'ofici de camarlenc la tasca de tenir enllestides per al dia següent totes les robes que havia de portar i, a més, deixar-ne detallada constància en un escrit pròxim, suposem, a un inventari d'ús intern.

E per tal que les vestidures nostres e los altres appareylaments, de les quals a les vegades usàs totstemps con d'elles volrem usar, appareylades sien segons conveniència del nostre estament (ORDINACIONS 2009: 91)

Però el camarlenc s'havia de retirar quan es tractava de calçar els peus de Pere el Cerimoniós, ja que aquesta responsabilitat corresponia a l'ofici d'escuder de la cambra «per tal que Nós, ço és saber, calcen e descalcen e altres serveys semblants facen, los quals a Nós familiarment fer se cové e privada» (ORDINACIONS 2009: 93). Els escuders de la cambra vetllaven per la seguretat i benestar del rei, no només amb les armes si era necessari, sinó també tenint cura que les sabates que es confeccionaven a mida a palau no traïssin el peu del rei amb alguna indeguda molèstia: «en tal manera sien procurades que de totes coses nocives a nostra persona de tot en tot sien alienes; e açò majorment per ells sia observat en les çabates e en altres coses que per alcú de la cort nostra o casa nos faran» (ORDINACIONS 2009: 94).

Seguint la tendència de les cases reials d'Europa, a la cort del Cerimoniós el guarda-roba adquirí una atenció i una rellevància cada vegada més accentuada. Una rellevància vinculada a l'augment del volum de peces vestimentàries reials que anualment eren confeccionades, així com al generós dispendi a elles destinat.² Ignorem el pressupost que el rei dedicava anualment a les seves vestidures, però no devia ser modest si atenem a la seva quantitat i qualitat. El monarca estableix un total de dotze dates especialment celebrades per a la litúrgia, distribuïdes en el decurs d'un any – de Nadal a finals de novembre –, perquè els seus sastres li confeccionin noves vestidures. El dia d'estrenar vestits començava amb «la Nativitat de Nostre Senyor» i continuava amb l'Epifania, la Purificació, la Resurrecció, l'Ascensió, la Pentecosta, el Corpus Christi, Sant Joan Baptista, l'Assumpció, la Nativitat de Maria, Tots Sants i Sant Andreu. Totes les vestidures havien d'anar

2. GARCIA MARSILLA 2014: 233, calcula en uns dos-cents mil sous la quantitat esmerçada anualment per Alfons el Magnànim per al guarniment de la seva persona. L'elevada suma correspondria al 10 o 15% del pressupost de la tresoreria, «el equivalente a los ingresos de un año en la Bailía de Valencia, o al precio de doscientos caballos de guerra o trescientas casas en la ciudad de Valencia».

folrades de pells de vays, excepte les confeccionades per Pentecosta, per Corpus i per Sant Joan, ja que serviren per ser portades durant la temporada de més calor. I encara quatre cops més a l'any, «per Sant Miquel, Sant Martí, Santa Maria de març i per Sant Felip i Sant Jaume», els sastres reials havien de tenir complides altres vestidures, algunes de les quals anirien acompanyades de capells de sol «dels quals usem cavalcants» (ORDINACIONS 2009: 165)³ i que per a la confecció dels quals es destinaven dues ocasions a l'any. A més, per a les cavalcades del rei per les festivitats de Nadal, Epifania, Resurrecció i Pentecosta, la indumentària es complementava amb «mantels ab los quals los reys, per solenne comitiva decorada, se han acostumat de embellir» (ORDINACIONS 2009: 165).

Cal suposar que les vestidures que eren confeccionades durant les setze festivitats religioses dictaminades pel Cerimoniós seguien les pautes del sistema vestimentari medieval, que consistien a portar damunt la roba interior dos vestits: un d'interior i un altre d'exterior. En aquest sentit, el terme genèric de vestidures en realitat designaria el que podríem denominar conjunts de dues peces o, fins i tot, de tres, en el cas que els vestits es complementessin amb una peça d'abrigall (mantell, gramalla...). Les fonts documentals mostren que en les cases benestants, i de manera molt més accentuada a les cases reials, rarament una gonella o una samarra existia sense una cota, una hopalanda o un curtapeu. Amb tot, hi podien haver excepcions que permetessin abillar-se només amb un vestit, derivades de l'edat primerenca del portador o portadora, de les altes temperatures de l'estació més càlida o de les exigències d'una peça de moda com el gipó que, sobretot en les generacions més joves, agradava de lluir a cos. La freqüència de la renovació del vestuari del Cerimoniós i la riquesa de les peces confeccionades amb luxosos teixits i ornats amb sumptuosos brodats de sedes policromes i pedreria fa pensar en la necessitat de dedicar un elevat percentatge de la tresoreria a la indumentària del rei. I encara s'ha de tenir present que també s'havia de vestir la resta de la família reial. En aquest sentit, ¿disposava la reina de semblant nombre de riques vestidures anuals a les que les Ordinacions del Cerimoniós destinava a la seva persona? ¿I els fills, en particular, quan arribaven a la majoria d'edat? Si ens atenem al *Libre de la cambra e lits* (ANGLADA et al. 1992) que registra tant la confecció de nous vestits com la reutilització dels ja portats durant els últims quatre anys de vida de la reina Elionor de Sicília (1371-73), el tràfec de gonelles, samarres, cotes, curtapeus, cotes ardies, mantons i mantonets de diferents tipologies, sembla indicar un generós proveïment del vestuari de la reina. Tot i això, no disposem encara d'estudis econòmics comparatius que posin en relació el percentatge de pressupost que el rei invertia en el seu vestuari amb el de la resta de la seva família més pròxima. Si prenem en consideració que la moda impulsava

3. No deixa de tenir interès que Pere el Cerimoniós reservés dos cops a l'any perquè els sastres de la seva cort s'apliquessin específicament a la confecció de capells de sol, induments molt populars a l'època però que en el món cortesà podien assolir un alt grau de riquesa i de sofisticació. Vegeu AYMERICH 2020.

vestidures masculines de tall molt més complex⁴ que les femenines i configurades per un gran nombre de peces que només l'experta costura del sastre sabia unir, així com la roba militar que anava davall de la cota de malles, l'ausberg o l'arnès (farcets, gipons, capells jubats...) o llua al damunt (cotes d'armes, sobrevestes...) i també les robes pròpiament heràldiques (PASTOUREAU 2009: 121-171) que els casaments, coronacions, exèquies o torneigs requerien expressament del rei, tot plegat sembla indicar que les despeses vestimentàries d'un monarca podien ser notablement més elevades que les de la reina i els fills. Com ja hem assenyalat, la roba sempre indicava el rang, la condició i el poder de qui la vestia. I la rica indumentària reial no era una excepció.

Els vestits amb què s'abillà la reina Elionor de Sicília per assistir a les noces dels seus dos fills, Joan i Martí, compartiren magnificència i bellesa, però el rang era ben diferent. En ambdues ocasions la reina vestí una aljuba de rics teixits, però d'ornamentació marcadament diferenciada. Una aljuba de fils d'or i de seda amb un requadre (parament o camper) de color vermell amb diversos motius de fullatges, lleons i cervols entre d'altres animals (ANGLADA et al. 1992: 31), degué brillar a la basílica de Santa Maria del Mar, on es van celebrar les noces de Martí l'Humà i Maria de Luna. Però per a l'enllaç del primogènit, Joan I, amb Matha d'Armagnac, l'aljuba de seda blava que escollí Elionor es convertí en una vestidura amb signes heràldics, en ser ornamentada amb figures d'àngüles brodades amb perles.⁵ Les perlades àngüles que planaven sobre el fons blau de la vestidura de la reina expressaven la solemnitat de l'enllaç del primogènit i successor de Pere el Cerimoniós. Les àngüles de l'escut d'armes d'Elionor de Sicília anaren a posar-se damunt la vestidura reial.

Per a la reina Isabel de Baviera, esposa de Carles VI de França, les perles prengueren forma de flor de lis per escampar-se sobre una capa de vellut blau procedent d'Alexandria, mentre que en altres ocasions va ser l'or el que prengué el relleu a les pedres precioses per sembrar flors de lis en un vestit exterior que es denominava roba (HABLOT 2018: 68) (fig. 1).

No obstant això, quan Carles VI mostrà una accentuada predisposició a seguir la moda en detriment de les vestidures heràldiques, el seu preceptor, Philippe Mezières, l'exhortà a mostrar la seva autoritat reial impregnada de la sacralitat que li conferia la unció amb l'oli sagrat durant la cerimònia de la coronació a través del seu abillament amb robes portadores de signes heràldics. Una vestidura reial, única i diferent de les demés, de la qual emanava un gran impacte visual i emocional vers els súbdits que la contemplaven:

Beau filz, il t'est demoustre que entre tous ceulz du royaume de Gaule, par dessus tous les grans seigneurs de la nef françoise en habit royal, Beau tresdouiz Filz, tu

4. Un total de sis peces per al pellot d'Elionor de Castella (c. 1244), enfront de les catorze necessàries per construir el de Ferran de la Cerda (c. 1252-75). Les obres es conserven a Burgos, Monestir de Santa María la Real de Huelgas, Inv. 00650515, 00650524.

5. «Et diu que n'a fetes altres àngüles qui són en l'aljuba de l'aceytoní blau que s'féu fer a les noçes del Duch fill seu» (ANGLADA et al. 1992: 23).

doys estre apparans et different en tes atours et vestements. Quel merveille ! car en ta personne royale, qui ets enoincte et sacre de l'uile du ciel, doit estre representee dehors par habit honneste et differant des autres une auctorité royale et, s'il pet dire, divine, par laquelle solennelle apparence de habit royal la veue de tes subgiez, bons et loyaulx, soit esmeue envers toy a una grande reverence, amour et obeissance, et les mauvais a une terreur et doubtaunce (MEZIERES 1969: 208-209).⁶

Pere el Cerimoniós, sempre atent als canvis vestimentaris de la seva època i particularment meticulós amb el seu vestuari, que no admetia cap teixit, color o vestit que el rei no hagués elegit prèviament i donat el seu vist-i-plau, no per això descuidava les vestidures heràldiques. Ans al contrari, durant el seu regnat prengueren rellevància les cerimònies amb una gestualitat harmonitzada amb una vestimenta impregnada de signes heràldics que visualitzaven un potent i eficaç codi vinculat a l'autoritat i el poder reial. A la coronació del jove Cerimoniós l'any 1336 a Saragossa, on va ser investit del poder reial mitjançant el «sant sagrament de la unció la qual los prínceps terrenals reeben per mans dels bisbes en lur novella creació, la qual en la Vella Lig se fahia per los prínceps dels sacerdots» (ORDINACIONS 2009: 242), hi participà també un gran desplegament de vestidures amb signes heràldics. La minuciositat i el desig de control de tot allò que tenia a veure amb tenir cura de la seva persona es filtra en les precises descripcions que fa el rei de les vestidures que lluï la jornada de la coronació, però tampoc se li escapa la intenció de deixar consignades en unes *Ordinacions* les vestidures reials que havien de formar part dels diferents actes que configuraven la cerimònia de la coronació.

A les vespres del dissabte sant del 13 d'abril de 1336 al palau de l'Aljafería de Saragossa (DURÁN 1989), Pere el Cerimoniós, que tenia uns 17 anys, comença a preparar el seu abillament per a la coronació després de «adobar de sos cabells pintenant aquells». Amb els cabells pentinats es despulla de les robes que portava i es disposa a vestir el primer dels tres conjunts que lluirà durant la coronació: comença amb la roba interior blanca «e veste's la camisa e bragues noves, e braguer blanch ab civella d'argent e ab trabugueres⁷ de seda blancha a significança que d'aquí a avant viva en castedat» i continua amb un vestit interior que era una gonella vermella (color associat al poder des de l'antiguitat romana) amb la llargada justa per evitar tant un excés de roba que pogués tapar les parts que convenia que romanguessin a la vista, com la minva d'aquella que significaria posar en entredit l'honestetat de la vestidura: «e sobre açò veste's gonella vermella scarlata bé estant al cors, e no sia massa longa per tal que no cobra les partides bé estants, ne tan curta que a desonestat sia reputat». Com a vestit exterior, la gonella vermella rebé una garnatxa, un vestit que hem de suposar de respecte i, per tant, talar però de formes folgades i generosos talls, que evitaven el soterrament de les peces de vestir que hom portava a sota. I encara la garnatxa s'acompanyava d'un mantell reial. Ambdues vestidures compartien haver estat realitzades amb materials pre-

6. Citat per HABLOT 2018: 68.

7. És a dir, lligacames.

ciosos: «feta de vellut vermell e de drap d'or», la qual cosa pot ser entesa com que havien estat teixides amb fils de seda de color vermell i fils d'or que s'alternaven en un disseny de franges o bé directament confeccionades amb dues robes diferents, prèviament unides, formant franges alternades de vellut vermell i de roba teixida amb fils d'or i d'argent. En tot cas, l'alternança de franges convertia garnatxa i mantell en la «senyal nostra reyal». L'escut d'armes del rei d'Aragó es transmutava en vestidura. Però les vestidures heràldiques no ens han de fer oblidar la importància de l'indument destinat a cobrir les cames del Cerimoniós, que una gonella raonablement curta havia deixat al descobert. I així, el vermell serà present també a les extremitats inferiors del rei, en forma de «calces vermelles de scarlata, e no port sabates» (ORDINACIONS 2009: 244).

I el rei, amb les vermelles calces solades que incorporaven la sola de la sabata a la planta del peu i les magnífiques vestidures heràldiques, eixí del palau de l'Aljaferia cavalcant en un cavall blanc per dirigir-se a la Seo.

La Seo acollí el jove rei i per estalviar-li la nit de vetlla que requeria rebre l'orde de cavalleria, la sagristia es convertí en improvisat dormitori. A trenc d'alba, el rei, amb les mateixes vestidures de la jornada anterior, assistí a missa en una de les capelles per, tot seguit, tornar a la sagristia, on vestiria el conjunt de robes més sumptuós de la coronació. Es desprengué del mantell i de la garnatxa amb els senyals heràldics i romangué amb la gonella «de escarlata». Gonella que per ajustar-se bé al cos i facilitar el posar i treure de la peça disposava d'una obertura al davant i al darrera del coll, que tancava amb botons. A aquesta particularitat de la confecció de la gonella reial només s'hi pot accedir a través del rigor de la descripció vestimentària que caracteritza l'apartat de les *Ordinacions* (2009: 241-274) dedicat a la cerimònia de la coronació dels reis i reines de la Corona d'Aragó. Obertura al davant i darrera del coll que també és present a les denominades «camises romanes», amb la diferència respecte a la gonella del Cerimoniós que en aquelles els botons només apareixen a la part posterior del coll. Una impensada doble botonadura al coll que ens permet una aproximació a la faïç de la vestidura reial i eclesiàstica que no sempre desvetllen les fonts iconogràfiques medievals. La precisió que dedica el Cerimoniós a descriure la botonadura del coll de la seva gonella vermella estimula a lamentar la minva que representa per a l'estudi de la indumentària medieval que no hagin pogut arribar fins a nosaltres alguns dels escrits, a manera d'inventaris d'ús intern, que diàriament realitzaven els camarlencs per consignar les robes que portava el rei.

La gonella vermella queda sepultada sota un conjunt de vestidures eclesiàstiques: una camisa de lli «a la romana», una túnica de seda blanca amb perles brodades als punys i cenyida amb un cordó de seda blanca, una estola posada a manera d'esquerpa i un maniple damunt el braç esquerre, coberts ambdós d'or, perles i pedres precioses. Damunt les blanques vestidures, es col·locarà la vestidura eclesiàstica per excel·lència: la dalmàtica «amb mànigues amples aytal com ha acostumada de portar lo diacha con diu lo sant Evangeli a la missa». La dalmàtica era un luxós indument eclesiàstic que ja havia hagut de competir amb un vestit civil com l'aljuba que, en la seva versió de més rang, s'havia apropiat dels rics teixits i de l'ornamen-

tació característica d'aquesta vestidura en forma de requadre, camper o parament que emmarcava riques escenes amb figures i vegetació. El mateix guarda-roba de la reina Elionor de Sicília es troba ben nodrit d'aljubes de seda amb «campers de diversos colors». Però amb la coronació de Pere el Cerimoniós i, per extensió, de la resta de reis d'Aragó, la dalmàtica eclesiàstica es transmuta en una vestidura heràldica reial a la qual és transferida la dimensió simbòlica del poder de l'Església: «sia-li vestida una dalmàtica de vellut vermell e de drap d'or de nostre senyal royal decorada». El transvestisme vestimentari era ben present a l'Edat Mitjana entre la indumentària militar i la civil i, en menor mesura, amb l'eclesiàstica, que amb el temps esdevindrà més conservadora de certes tipologies i colors que romandran fixats al calendari litúrgic. Però la dalmàtica heralditzada mantindrà harmoniosament units el poder diví i el poder temporal. Uns brodats amb or, perles i pedres precioses augmentaran la magnificència de la dalmàtica. I serà amb aquesta vestidura que en la solemnitat de la catedral el nou rei rebrà la sacra unció de l'oli, que el farà mercedor de la resta de signes heràldics que acompanyaran la dalmàtica: la corona, el ceptre, el pom, l'espasa...

També les calces solades seran investides d'un doble calçat digne de la dalmàtica reial: unes sandàlies de seda vermelles brodades amb or i al damunt unes sabates de vellut blanc, també obrades amb fil d'or. Als peus del rei es reunien els tres colors de les seves vestidures: el vermell (gonella i part de la dalmàtica), or (part de la dalmàtica) i blanc (camisa romana i túnica). Superposició de calçat amb el blanc dominant al capdamunt.

El coronat rei cavalca de nou amb el ceptre a la mà dreta i el pom a l'esquerra, desfent el camí vers el «seu alberch», on es despullarà de la dalmàtica, la túnica blanca, la camisa romana i les vermelles calces solades per vestir-se un conjunt de «gonella, cota i mantell radon de drap d'or e calces d'escarlata». I amb els peus ja desenfarfegats, el rei calça les «sabates acostumades», amb les quals es dirigeix al palau de l'Aljaferia per menjar (ORDINACIONS 2009: 264-265).

En canvi, serà l'espai sagrat el que acollirà el repòs de les vestidures heràldiques:⁸ la garnatxa i el mantell reial seran donats a la Seo, mentre que per a la dalmàtica, i probablement també per a les vestidures eclesiàstiques, la capella de l'Aljaferia es convertirà en el seu guarda-roba.

El mantell: vestit de les vestidures. La rica simbologia del mantell

Si haguéssim d'escollir la peça de vestir més portada pels nostres avant-passats medievals, la més representada per les arts plàstiques i la que fa acte de presència en nombroses obres literàries, fonamentalment cavalleresques, aquesta seria sense cap mena de dubte el mantell o mantó.⁹ Una ràpida mirada al guarda-

8. Sobre la sacralització de l'heràldica i la seva presència en espais sagrats, HABLOT 2019.

9. A les fonts documentals apareixen indistintament els dos termes sense cap altra indicació que pugui confirmar un patronatge diferent entre les dues peces d'abric.

roba d'Elionor de Sicília ens acaba de deixar convençuts que aquest representa – evidentment, en la seva versió més luxosa – un autèntic microcosmos vestimentari de l'època. I la peça que regna és el mantell o mantó, que es replica en nombre i en tipologies. En general, els mantells d'Elionor es divideixen, atenent principalment a les seves dimensions, en dos grups: els mantons i els mantonets. Abans ja hem al·ludit als mantons i mantonets de la reina que acompanyaven sempre els vestits, ja fos una sola vestidura o bé un conjunt de dos vestits (l'interior i l'exterior). Fins i tot, un sol vestit podia gaudir de la companyia de dues peces d'abric – un mantó i un mantonet –, compartint tot el conjunt el teixit i l'ornamentació. No obstant això, també hi ha mantons i mantonets solts, que tal vegada havien pertangut a vestits ja donats per la reina o que s'haurien pogut confeccionar d'algun tros de roba disponible o que, simplement, segons les circumstàncies, podien ser combinats amb els vestits existents o els que es podien arribar a realitzar. En tot cas, per les seves dimensions, que requerien una gran quantitat de roba, per la riquesa de la seva ornamentació i per la utilitat que sempre comportava una peça d'abrigall, sembla que mantons i mantonets eren induments que la reina apreciava i mantenia – ja separats dels vestits que havien embolcallat – a salvaguarda al seu vestuari.

El grup dels mantons és el que ofereix més diversitat de tipologies: els mantons grans fets a la castellana, mantons grans fronzits, mantons rodons fronzits, mantons llargs fronzits i mantons grans de cavalcar. El «mantó gran castellà» era una peça d'abric que devia cobrir fins una mica més avall del genoll i que per tant deixava a la vista part de la talar faldilla femenina de sota. Un fronzit carregava a l'espatlla una cascada d'atapeïts plecs, que arribaven fins a la vora de l'indument. A l'alçada de les dues espatlles, unes profundes obertures partien la peça en dues ales, domesticades verticalment pels plecs, i permetien que els braços poguessin obrir-se pas lliurement per entre els bosc de plecs. Plecs que culminen en un coll alt fins al naixement dels cabells, proveït d'una certa rigidesa que accentuava l'esveltesa de la peça. La figura jacent de Juana Manuel Villena, reina consort de Castella i consagra pòstuma d'Elionor de Sicília, s'abilla amb un mantó castellà (fig. 2). No sempre les fonts iconogràfiques permeten identificar les variants tipològiques d'un indument. A canvi, les fonts documentals a vegades proporcionen alguna particularitat de la vestidura que obre la possibilitat de reconstruir, encara que sigui parcialment, la seva forma. Així, «el mantó gran fronzit» es podia diferenciar del mantó confeccionat a la castellana perquè a diferència d'aquest no era obert per davant. Ho sembla indicar l'absència de fres per rivetejar les vores de les ales davanteres del mantell, que se solia indicar amb la frase «ab fres per lo fil danant» (ANGLADA et al. 1992: 24), i també que alguns d'aquests mantons d'Elionor de Sicília incorporen una decoració pròpia de vestits com l'aljuba i el curtapeu, consistent a perfilar la vora de la faldilla «gir de peus» amb pells o un camper que forçosament havia de lluir a la part davantera de la vestidura i que no admetria cap tall. Aquest mantó solia cordar-se amb cinc o sis botons, que podien ser folrats amb la mateixa roba de la peça o bé convertir-se en autèntics joiells de pedreria. De faisó semblant però de més llargada podia ser el «mantó lonch fron-

zit», en contraposició al «mantó poch fronzit», de menor llargada i que un parell o tres de botons resultaven suficients per ajustar la peça al coll. El «mantó rodon fronzit» podria estar emparentat amb el denominat redondel, dit així per la forma de circumferència de la part inferior del mantell. El tret més distintiu era la sisa a la banda esquerra, que donava pas a una obertura per treure el braç. Ja portat al segle XIII, amb un coll ample de pell o trasscoll, amb el fronzit posterior, la peça devia guanyar en amplitud, per la qual cosa resultava adequada per viatjar: «qui és per a camí». Res té d'estrany que el mantó rodó acabés a les mans del cavallerís de la reina. Els vint-i-vuit botons d'argent blanc que tancaven un «mantó gran de cavalguar», confeccionat amb camellot vermell i folrat amb tafetà violeta, donen fe de la qualitat de la peça i de la seva faisó diferent a la de l'anterior mantó de viatge (ANGLADA et al. 1992: 23-36). En tot cas, als vestidors reials i nobles sembla que no devien faltar els mantells llargs i amb vistosa botonadura, ja que també per la dècada de 1370 els ducs de Gandia vestien «mantones botonados» (GARCIA MARSILLA 2014: 231).

Pel que fa als mantonets que Elionor de Sicília manté desaparellats al seu vestuari, dominen els confeccionats amb bones llanes i folrats amb seda (tafetà) o pells (vaires o erminis).

La riquesa dels teixits i dels ornaments de què eren portadors els mantells no feia ombra a la riquesa simbòlica de què eren imbuïdes aquestes peces vestimentàries a la societat medieval. Com a indument essencial d'abrigall, al mantell se li atribueix una qualitat protectora, cuidadora i no només de les inclemències del temps o de les fatigues que imposava la vida, sinó també de l'ànima. El mantell podia ocultar un rostre però també, com ens diu *La Chanson de Roland* (2003: 125), podia tapar l'angoixa que patia Carlemany quan pressentia la mort del seu nebot Rotlan a Roncesvalles. Podia servir de flassada a l'aventurer cavaller que dormia a la intempèrie, com l'Erec de Chrétien de Troyes (2011: 106): «Se pone el escudo debajo de la cabeza y la dama toma su manto y se lo echa por encima». Podia servir també de misericordiós cobertor per als lacerats cossos de les filles del Cid (POEMA 2005: 236), «con el so manto – a amas las cubrió», o de flonja tomba de roba que acull a la falda de Maria el cos mort del Fill a les “pietats”.

El mantell representava també un espai simbòlic i mental. El mantell era la vestidura portadora de signes per excel·lència i la seva presència anava lligada a rituals de transició cap a un estat nou (PASTOUREAU 1991: 20). Un espai que a la literatura cavalleresca iniciada per Chrétien de Troyes podia estar associat a un castell, és a dir, era un lloc oposat als aspres camins i ombrívols forests que recorrien els cavallers de la Taula Rodona del rei Artús a la recerca de perilloses aventures amb terribles lluites a mort amb cavallers traïdors, bèsties ferotges o gegants. Ben al contrari, als castells que acollien els valents herois del rei Artús hi regien els valors de la cort cavalleresca: la defensa del necessitat i de la justícia, l'hospitalitat, la liberalitat, la generositat i la cortesia. En definitiva, un món de bellesa que tant era present en el gentil tracte a l'hoste, com en les converses o en les robes. Per això, quan Percival, Ivany, Galvany o Lancelot traspassen el portal d'un castell, en primer lloc els són llevats els feixucs escuts i arnesos per ser co-

berts immediatament amb rics i bells mantells. Mantells de seda que representen l'hospitalitat, la protecció, la magnanimitat i les maneres corteses que governen el castell. A tall d'exemple, Ivany explica que una donzella «em va desarmar destrament, amb cura i elegància, i em va vestir amb un mantell curt d'escarlata blau, folrat de gibelí» (CHRÉTIEN DE TROYES 2001: 10).

En Perceval, quan arriba al castell del Graal, el desarmen quatre patges i un d'ells «el cobreix amb un mantell d'escarlata fresc i novell» (CHRÉTIEN DE TROYES 1989: 76). Al cavaller Galvany, després d'una lluita terrible amb un lleó, unes gentils donzelles li donen un mantell que «era de pennes d'erminis i era cobert amb escarlata vermella» (CHRÉTIEN DE TROYES 1989: 148). En una altra aventura, el mateix protagonista arriba a una altra mansió: «después de haberle desvestido el arnés, le ha ofrecido un manto una de las dos hijas de su anfitrión; y le ciñe al cuello el manto propio, que ella se quita». I afageix amb humor l'autor de la novel·la: «Si estuvo bien servido en la cena, de eso ni siquiera quiero hablar» (CHRÉTIEN DE TROYES 2017: 64).

El mantell, vestit de les vestidures. Vestidura inclusiva que acapara generositat de roba i varietat de formes. Gran superfície externa portadora de signes heràldics emparentats amb el poder feudal. Una de les imatges que millor representa la sacralitat de l'autoritat reial és la que mostra el rei Carles V de França abillat amb un mantell sembrat de daurades flors de lis i entronitzat sota un dosser també blasonat. El mantell blau amb flors de lis que embolcalla el cos del rei arriba a assolir un elevat simbolisme; el glossador Jean de Golein arriba a comparar-lo, al seu *Traité du sacré* de 1372, amb la volta celestial que cobreix el regne de França (HABLOT 2018: 68). El blau emblemàtic guanyà la partida a la dinastia dels Capet i dels Valois i també s'estengué a partir de mitjans del segle XII per Europa fent la competència a la triada de colors que fins aleshores i des de l'antiguitat greco-romana havia configurat el sistema cromàtic occidental: el vermell, el blanc i el negre. De fet, és amb el vermell amb qui competeix el blau, que ja entre els segles XIII i XIV passarà de ser un color cultural i simbòlicament desvaloritzat per associar-se al color de les vestidures dels pobles bàrbars a posar-se damunt del mantell de la Mare de Déu. El vermell retrocedeix a favor del blau, però manté intactes alguns dels seus dominis. A diferència del regne de França, a la major part d'Europa el vermell segueix sent el color del poder. De la púrpura de la toga romana al mantell vermell de la coronació de Carlemany (RODRÍGUEZ 2014; PASTOUREAU 2016: 71, 199). També del mantó vermell (1133-34) conservat de la coronació de Roger II de Sicília (fig. 3). Anys més tard (1191), el cerimonial mantell abillarà Enric VI emperador del Sacre Imperi Romà germànic, que s'havia casat amb Constança I de Sicília. Aquesta havia estat l'hereva del regne de Sicília en morir el seu nebot i nét de Roger II, Guillem II, sense descendència directa. Confeccionat a Sicília per artesans àrabs amb seda vermella i brodat amb or, sedes, perles amb incrustacions de pedres precioses i esmalts. La seva forma semicircular tanca amb dos esplèndids teixells que combinen una estrella de vuit puntes de làmines d'or amb pedreria (fig. 4).

No imperial però si reial es pot considerar el mantell blasonat amb les armes reials que cobria la garnatxa de Pere el Cerimoniós quan va arribar a la seu de Saragossa per ser coronat rei d'Aragó. El vermell també era parcialment present a les dues vestidures amb les figures de gules damunt del camp d'or. Mentre que el vermell sense competència campejava a la gonella i a les calces que li cobrien les cames des de l'inici fins al final de la cerimònia. Juntament amb la roba interior, seran les dues peces que el rei mantindrà vestides mentre per dues vegades mudarà – abans i durant la cerimònia – les seves vestidures. Tot i això, en substituir les vestidures de la cerimònia per un conjunt daurat no deixarà d'afegir-hi unes «calces d'escarlata».

Al vestuari de la reina Elionor de Sicília tampoc no hi mancaven els mantons i mantonets dels més variats tons de vermell. Entre d'altres: «un mantonet de seda fogata», «un mantonet de camellot ginjolat», «un mantonet d'escarlata morada», «un mantonet camellot vermell», «un mantonet de vellut carmesí» o «un mantonet drap de Loany escarlatat» (ANGLADA et al. 1992: 20-22, 25, 28, 33, 40).

La contribució que feia la Casa de la Ciutat de Barcelona per a les exèquies i aniversaris dels reis, reines i altres familiars reials celebrats a la seu consistia en «un bell drap d'aur vermell imperial». Quan el funeral era de cos present, el drap es posava directament damunt del difunt o difunta, com en el cas de la reina Violant de Bar, morta el juliol del 1431. El seu cos fou vestit amb una cota folrada d'erminis a la qual s'hi va sobreposar una «dalmàtica tota reyal» amb un vetafrès ample (probablement daurat) «e de carmesí»; finalment va ser dipositat en el túmul funerari que per a les seves exèquies s'havia bastit a la seu (DURAN, SANABRE 1930: 47-56). Trenta anys després, un altre túmul funerari folrat amb un cobertor de seda carmesí rebé el cos de Carles de Viana... despullat (DURAN, SANABRE 1930: 239-253). Anteriorment, al palau reial el difunt havia estat abillat amb una camisa, un gipó de domàs carmesí i a sobre una roba (vestit exterior) de vellut negre folrada de seda vermella. Un llençol i un drap de seda carmesí acollí en el llit mortuori el cos de Carles de Viana, que romangué exposat durant uns dies al palau reial. L'agitada devoció de les persones que s'aplegaven al seu voltant provocà que «les robes que vestia foren trencades fins a calces e sabates». La prevenció d'una actuació tumultuària quan el cos del príncep arribés al cadafal de la seu el despullà de les riques vestidures. Les despulles de Carles de Viana, protegides amb un doble taüt cobert amb un vellut carmesí, reposaren finalment al cadafal de la seu.

Els «bells draps d'aur vermell imperial» que cobrien el cos de la família reial adquirien el significat de cobertors/mantells. I sempre la roba suau i càlida esmorteïa la rígida fredor dels cadafals. La majoria de les vegades, el cos del difunt o difunta no era present a les exèquies reials, però al cadafal erigit damunt els taulons bastits a la capella de santa Eulàlia de la seu se li seguia donant la forma de llit: «E dalt, a forma de lit, que·y sien posades posts, e sobre lo postam que·y faça posar drap de peus de ras, a fi que la tomba puxe estar dessús [...] e sobre aquella serà posat lo drap d'or imperial» (DURAN, SANABRE 1930: 107). A manera de mantell, el drap d'or imperial cobria part de la tomba i simbòlicament

representava el cos de la persona difunta: «I bell drap d'or [...] representant lo cors del dit don Enrich» (germà d'Alfons el Magnànim) (DURAN, SANABRE 1930: 175). Entre el 1435 i el 1445 les exèquies i els aniversaris s'acumularen a la seu barcelonina. En deu anys el rei perd la mare, Elionor de Albuquerque, el seu germà petit, l'infant Pere, i el 1445 tres germans més: Enric, Elionor, reina consort de Portugal, i Maria, reina consort de Castella. Abans també havia mort Caterina de Castella, muller d'Enric i, per tant, cunyada d'Alfons el Magnànim. Tots ells foren simbòlicament presents a les cerimònies fúnebres amb què la Ciutat Comtal els honrà “vestint” els bells draps imperials. Després de la celebració de les exèquies, els draps d'or i de seda eren donats per la Casa de la Ciutat a la seu, on eren desats a la sagristia. Encara que per als consellers tot sovint no els resultava fàcil trobar entre els mercaders i drapers de Barcelona la qualitat de la seda i la bellesa del color que requeria el drap imperial. Segons el seu parer, no es corresponia la mala qualitat de la roba amb el seu elevat preu. En aquestes frustrants circumstàncies, es recorria a un préstec de la sagristia de la seu d'alguns dels draps imperials que ja havien estat donats amb anterioritat per les autoritats municipals, en el benentès que aquestes restaurarien a la catedral un drap imperial de qualitat tant bon punt fos possible adquirir-lo a la ciutat (DURAN, SANABRE 1930: 49).

El drap imperial devia tenir una llargada considerable, ja que el 1438, amb motiu del funeral de Pere, germà d'Alfons el Magnànim, es compraren vint-i-dos pams d'un «bell drap d'aur vermell imperial» al seder barceloní Miquel de Roda, per un preu de 30 lliures i 16 sous. Dos anys abans, la seda destinada a Elionor d'Albuquerque costà 27 lliures i 10 sous, encara que desconeixem la quantitat de tela comprada (DURAN, SANABRE 1930: 65, 97). Tot i això, es tracta d'una despesa considerable per al tresor municipal, sobretot si tenim en compte la freqüència amb què havien de ser comprats aquests teixits sumptuosos. En alguna ocasió el color del drap variava i podia ser blanc o verd. La seda vermella es folrava de negre i, ocasionalment, de blau, que també era considerat un color de dol. Al voltant del drap s'hi afegien unes orles negres de terçanell, dins les quals es pintaven catorze senyals heràldics: set que corresponien a les armes de la persona difunta i set més que representaven la ciutat, amb l'excepció del drap imperial de Violant de Bar (TERÉS 2011), Alfons el Magnànim i Carles de Viana, que acollien setze orles i, per tant, el mateix nombre de signes heràldics repartits a parts iguals entre els que rebien el pòstum homenatge i la ciutat. L'ofici de “banderer” que compartia amb el de pintor, probablement obligava Jaume Vergós no només a pintar els catorze o setze escuts d'armes a l'interior de les orles, sinó també a tallar-los i deixar-los preparats per rebre la pintura. Després, els gairebé cinc metres de seda vermella quedaven encabits dintre del perímetre de les orles: «lo qual drap fou folrat de tela blava e fou encasat ab les orles de terçanell negra». Les armes encerclades pel terçanell negre adquireixen un significat que fa pensar en una transposició iconogràfica de la imago clipeata de l'antiguitat (HABLOT 2013: 289). La descripció que fa el *Llibre de les Solemnitats de Barcelona* del drap imperial realitzat per Jaume Vergós per als funerals d'Elionor, germana d'Alfons

el Magnànim i reina consort de Portugal, permet entreveure la bellesa d'aquests sumptuosos draps:

lo qual drap fonch d'aur vermell emparial, orlat de terçanell blau, ab XIII senyals, ço és, VII de la dita senyora reyna de Portugal, e VII. de la Ciutat, acompanyats de moltes fulles e flors de diverses maneres, e ab alguns carxoffos d'aur, e ab una faxa de sermentona al entorn, folrat de tela blava de Alamanya (DURAN, SANABRE 1930: 176).

Espai de sacralitat i de poder. Com un gran mantell protector, un sobrecel cobria la capella ardent on refulgien el daurat i el vermell del drap imperial orlat. Al sostre del sobrecel s'hi pintaven dos escuts d'armes de la ciutat i si les exèquies se celebraven per a una personalitat d'alt rang l'escut d'armes de la ciutat es compartia amb el del difunt o difunta. Així, per l'aniversari celebrat el 1436 per a la reina Elionor d'Albuquerque, que havia mort l'any anterior, els consellers disposaren que a la part superior del sobrecel lluïssin dos escuts d'armes: el de la ciutat i el de la reina. Del voltant del sobrecel penjaven quatre draps o «tovallons» de terçanell negre, ornats amb quaranta escuts d'armes: vint de la difunta i altres vint de la ciutat. El sobrecel també podia ser de tela blava i, en les exèquies més solemnes, l'escut d'armes de la persona difunta senyorejaba al centre acompanyat «d'un gran e bell taxell d'or partit», que era la peça que generalment tancava i ornava els mantells. De manera excepcional, al sobrecel blau que acollí el cos de Carles de Viana només hi brillaven les seves armes, ja que foren retirades les corresponents a la ciutat (DURAN, SANABRE 1930: 25, 98). Els draps sumptuaris tampoc no es lliuraven dels tràfecs de remodelació a què estaven sotmesos els vestits reials. S'hagueren de pintar vint-i-quatre nous escuts d'armes de Carles de Viana damunt noves orles de terçanell negre i sobreposar-les als escuts d'armes de la ciutat escampats entre el sobrecel i els tovallons. Acabades les exèquies, les vint-i-quatre orles que havien tapat les armes de la ciutat foren retirades i aquestes tornaren a ocupar el lloc que els corresponia. En temps de presses i d'arquitectures efímeres, en les quals hi havia una intervenció important de vestidures i draps sumptuaris amb simbologia heràldica, pintar sobre roba sempre resultava un recurs que permetia guanyar temps i estalviar pressupost. ¿És aquest un dels motius pels quals les *Lleis sumptuàries* de Barcelona prohibien a les dones portar vestits pintats? ¿La pintura podia facilitar a les dones lluir en els seus vestits escuts d'armes i signes heràldics o bé il·luminar la vestimenta amb pigments daurats i escarlates vedats per a la majoria de la població si procedien de la tintura?

En un espai sacralitzat i alhora imbuït de signes heràldics, el sobrecel estén les seves ales protectores per acollir el cos, real o virtual, de la persona que havia realitzat el seu últim trànsit en el món terrenal. Aquest sobrecel transformat en mantell protector adquireix la seva imatge més simbòlica en la iconografia de la Mare de Déu de la Misericòrdia (fig. 5), abillada amb aquesta vestidura distintiva. La Verge de la Misericòrdia de Piero della Francesca conservada a Sansepolcro sembla donar un pas més enllà en representar un vestit habitat per un cos massís, volumètric, recorregut per uns plecs atapeïts i regulars que en recordar les estries

d'una columna accentuen la monumentalitat de la figura. La Mare de Déu evoca la columna, el temple o la casa. I, de fet, el ventre matern és la primera casa que habita tot ésser humà abans d'arribar al món i ser embolcallat amb un mantell.

Bibliografia

- ANGLADA, Margarida; FERNÁNDEZ, M. Àngels; PETIT, Concepció, 1992. *Els quatre llibres de la reina Elionor de Sicília a l'Arxiu de la Catedral de Barcelona*, Barcelona: Fundació Noguera
- AYMERICH BASSOLS, Montserrat, 2020. *Història d'un barret medieval*, Barcelona: Llibres de l'Índex
- BLANDÍN 1983. *Blandín de Cornualla i altres narracions en vers dels segles XIV i XV*, Barcelona: Edicions 62
- BROUQUET, Sophie; GARCIA MARSILLA, Juan Vicente (a cura de), 2015. *Mercados del lujo, mercados del arte. El gusto de las élites mediterráneas en los siglos XIV i XV*, Valencia: PUV
- CHANSON DE ROLAND 2003. *Chanson de Roland. Cantar de Roldán y el Roncesvalles navarro*, Barcelona: Acantilado
- CHRÉTIEN DE TROYES 1989. *El conte del graal*, Barcelona: Quaderns Crema
- 2001. *El cavaller del lleó*, Barcelona: Quaderns Crema
- 2011. *Erec y Enide*, Madrid: Alianza
- 2017. *El Caballero de la Carreta*, Madrid: Alianza
- DURÁN GUDIOL, Antonio, 1989, “El rito de la coronación del rey en Aragón”, *Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*, 103: 17-40
- DURAN I SANPERE, Agustí; SANABRE, Josep, 1930. *Llibre de les Solemnitats de Barcelona*, Barcelona: Institució Patxot
- GARCIA MARSILLA, Juan Vicente, 2014. “El lujo cambiante. El vestido y la difusión de las modas en la Corona de Aragón (siglos XIII-XV)”, *Anales de Historia del Arte*, 24: 227-244
- HABLOT, Laurent, 2013. “Aux origines de la dextre héraldique. Écu armorié et latéralisation au Moyen Âge”, *Cahiers de civilisation médiévale*, 56: 281-294
- 2018d. “Revêtir l'armorie. Les vêtements héraldiques au Moyen Âge, mythes et réalités”, *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte*, 6: 55-87
- 2019. *Manuel de héraldique emblématique médiévale*, Tours: Presses universitaires François-Rabelais
- MEZIERES, Philippe de, 1969. *Le Songe du Vieil Pèlerin*, George William (a cura de), Cambridge: Coopland
- ORDINACIONS 2009. *Ordinacions de la Casa i Cort de Pere el Cerimoniós*, a cura de FRANCISCO M. GIMENO, Daniel GOZALBO, Josep TRENCHS, València: PUV
- PASTOUREAU, Michel, 1991. *L'etoffe du diable. Une histoire des rayures et des tissus rayés*, Paris: Éditions du Seuil
- 2009. *L'Art héraldique au Moyen Âge*, Paris: Éditions du Seuil
- 2016. *Rouge. Histoire d'une couleur*, Paris: Éditions du Seuil
- POEMA 2005. *Poema del Mio Cid*, Madrid: El País
- RODRÍGUEZ PEINADO, Laura, 2014. “Púrpura. Materialidad y simbolismo en la Edad Media”, *Anales de Historia del Arte*, 24: 471-495

TERÉS I TOMÀS, M. Rosa, 2011. “Violant de Bar: les inclinacions artístiques d’una reina francesa a la Corona d’Aragó”, *Capitula facta et firmata. Inquietuds artístiques en el Quatre-Cents*, Valls: Cossetània: 9-69



Fig. 1. Motius heràldics de flor de lis. Brodat de seda aplicat en forma de sembrat i després descosit. S. XIV. Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa (CDMT).

Fig. 2. Figura jacent de Juana Manuel de Villena (m. 1381). Toledo, catedral, capilla de los Reyes Nuevos.



Fig. 3. Mantell de Roger II de Sicília. Teixit de seda tenyit amb kermes. Brodats de seda amb fils d'or, perles, pedreria i esmalts. 1'46 m X 3'45 m. 1133-34. Viena, Kunsthistorisches Museum.

Fig. 4. Teixell del mantell de Roger II de Sicília (detall). 1133-34. Viena, Kunsthistorisches Museum.



Fig. 5. Hans Clemer. La Verge de la Misericòrdia, 1499. Saluzzo, Museo Cívico Casa Cavassa.

LICIA BUTTÀ

Danzar en la casa medieval: algunas notas sobre la danza representada en espacios domésticos y palatinos*

En 1991 el musicólogo Tilman Seebass escribía:

Dance iconography is a discipline between choreology and art history. There are basically two approaches to the problem: We can understand iconography as a sub-discipline of choreology or as a subdiscipline of art history. In the first instance, dance pictures are studied for their information about the physical act of dancing as it was, at one point, performed in view of the painter. This kind of research has parallels in the study of notated dance, archival and literary evidence, and notated music. If we approach it in this manner, dance iconography is “research in the pictorial documentation of dance... *But a picture representing dance is also a work of art in its own right.* It must be appreciated as a vision of the artist (in the literal and metaphorical sense) and studied with the methods developed by art historians (SEEBASS 1991: 33).

Se trataba de un artículo pionero, que planteaba uno de los puntos más interesantes de una metodología, el análisis iconográfico, compartida entre musicólogos e historiadores del arte. Pocos años después Jonathan J. G. Alexander, al abarcar el tema de las representaciones de danza en los manuscritos, enmarcaba la cuestión en su dimensión cultural, abriendo el camino para una aproximación que devolviera el justo espacio a la función de la imagen como vehículo de historia cultural, de historia del pensamiento y, sobre todo, insistiendo sobre la lectura antropológica y simbólica de la imagen-danza:¹

Thus, the dance image can be an ideological signifier of many different and even opposed values, and in this way, it functions semiotically as an empty sign to be filled (ALEXANDER 1996: 148).

Las contribuciones más relevantes para una historia de las imágenes de la danza en la Edad Media llegan en aquellos mismos años desde el campo de la

* Universitat Rovira i Virgili. Este artículo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación *HECO. Heterotopías coreúticas: danza y performance en la cultura visual y literaria del Mediterráneo desde la Tarda Antigüedad hasta la Edad Media* (HAR2017-85625-P).

1. Sobre el concepto de imagen-objeto a partir del cual se puede forjar el de imagen-danza, véase BASCHET 2014.

historia cultural y la Antropología histórica, representada principalmente por Jean-Claude Schmitt, que, con su *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, marcaba un camino metodológico y abría nuevos campos de investigación sobre la función de la danza y del gesto coreútico en la Edad Media (SCHMITT 1990). El mismo autor coronaba su discurso con el reciente *Les rythmes au Moyen Âge*, en el cual el movimiento danzado recubre un papel central (SCHMITT 2016). Por otro lado, los estudios de Alessandro Arcangeli, cuya aproximación culturalista a la historia de la danza ha definido en las últimas décadas un método para abarcar el tema, se han consolidado como un punto de referencia para aproximarse a la historia cultural de la danza y a su representación a través de las fuentes escritas.²

La danza representada en la Edad Media tiene en determinados contextos una fortuna destacada, que permite reflexionar sobre el rol de las imágenes coreúticas como “Ansatzpunkt”. Se trata de un concepto elaborado por el filólogo alemán Erich Auerbach que se puede traducir con la expresión “punto de partida” o “agarre” y se refiere al papel jugado por ciertos aspectos aparentemente marginales de la producción literaria que, sin embargo, constituyen “agarres” para sondear vertientes concretas de la historia cultural y de los significados de la obra a la cual se refieren (AUERBACH 2006). Adaptar esta intuición metodológica a la producción figurativa, permite estudiar las representaciones de danza, sin duda un elemento marginal en la historia global de la imagen medieval, en un marco más amplio que, alejándose de su posible valor coreológico, abre camino a que las entendamos como un punto de partida para estudiar el contexto cultural de la danza entendida como práctica social, como ritual, como performance que involucra en la misma medida a quien danza y a quien la danza observa (ARCANGELI, BUTTÀ, 2020; BUTTÀ, BELGRANO 2020).

Este aspecto es especialmente evidente cuando la danza se encuentra en imágenes dentro y fuera del espacio doméstico. En la morada noble, aristocrática o burguesa de la Europa medieval es posible encontrar escenas de danza en las paredes tanto de las estancias principales como en las fachadas externas, en los techos pintados y como decoración de muebles y objetos, especialmente aquellos destinados a las mujeres. Entre los siglos XIV y XV la presencia de escenas de danza entre las historias representadas en los muros de castillos, palacios y palacetes urbanos, en las vigas de los artesonados, en los tapices y en todo tipo de objetos (cofres, espejos, telas y bordados) evoca una vasta red de cultura textual y figurativa, que se inspira sobre todo a la literatura cortés, los poemas alegóricos, las crónicas o las aventuras de la Antigüedad, estas últimas en constante reescritura durante la Baja Edad Media. Así, la puesta en escena del baile, una de las actividades centrales de las prácticas de la sociabilidad medieval, puede servir como reflejo de una praxis real o como prueba de las aspiraciones sociales de promotores burgueses que pretenden imitar el *modus vivendi* de la nobleza.

2. La producción científica de Arcangeli es muy extensa, se citarán algunos de sus estudios a lo largo de este artículo.

Entre los siglos XIII y XV las imágenes de danza funcionan como textos-íconos que ayudan a recordar episodios destacados de la novela medieval y mantienen vivos los rituales del amor cortés, entre los cuales el episodio coréutico recubría un papel clave. En definitiva, la imagen-danza en el ámbito doméstico tiene un carácter performativo, en cuanto espejo de una praxis real y mnemónico en cuanto “Ansatzpunkt” literario que se manifiesta con un fuerte carácter intertextual cuando aparece sin vínculos narrativos con otras escenas, ya que la visión de una carola, por ejemplo, puede evocar varios episodios literarios a la vez.

Aby Warburg (1991: 59-70) concebía el teatro, las fiestas, la performance en general, y por ende la danza, como «formas intermediarias». Para el historiador alemán la posibilidad de interpretar cada una de estas manifestaciones artísticas como herramienta hermenéutica de la sociedad y de la cultura que las practica, nace de la intersección entre mito, rito e imagen (CARERI 2003). La danza representada, por lo tanto, se ha de entender en su relación con los ritos sociales y con el mito como relato, es decir, en el caso de la cultura cortés de la Baja Edad Media, con las narraciones literarias que la describen.

1. *Literatura, Fin'amor y vida caballeresca: la danza como motivo poético-literario*

En el siglo XIII el vínculo entre la danza evocada en los textos y su representación se formaliza muy a menudo con la imagen de un músico y una bailarina que acompaña sus movimientos rítmicos con las tejoletas o con los crótalos.³ Sola, o en proximidad de escenas de caza, de encuentros cortesos o de torneos e imágenes de combates, la pareja se repite tanto en las artes monumentales como en los objetos.

Visualmente ligada a la narración de hazañas bélicas y luchas entre caballeros y animales míticos es, por ejemplo, la performance musical pintada a finales del siglo XII o principios del XIII que procede de una sala situada entre la iglesia y el claustro del monasterio de Sijena, hoy en el Museu Nacional d'Art de Catalunya, de Barcelona. Aquí un músico y una bailarina enmarcados dentro de un pórtico parecen tener la función de introducir y acompañar el relato visual de las escenas caballerescas, todavía no identificadas, que recorrían en friso las paredes de la estancia (PAGÈS 2012).⁴ Le Deschault De Monredon (2015: 182-183; fig. 117 y 130) recuerda el caso de la torre d'Arlet a Caussade (Tarn-et-Garonne), en la cual, en la segunda mitad del siglo XIII, se representaron varios momentos icónicos del amor cortés. Entre ellos, no podía faltar la pareja compuesta por un músico y una bailarina con tejoletas como puesta en imagen de la lírica del

3. Sobre las representaciones de motivos poéticos performativos en las paredes de ambientes domésticos y oficiales, véase MENEGHETTI 2015: 247-331.

4. <https://www.museunacional.cat/es/colleccio/pinturas-profanas-de-sijena/anonim-arago/068712-cjt>.

Fin'amor (POUSTHOMIS, POUSTHOMIS-DALLE 2002). Dicha iconografía era bien conocida también en los reinos hispánicos ya desde finales del siglo XII, principios del XIII, y tendrá especial fortuna en territorios franceses, donde aparecerá, entre otros objetos, en arquetas, aguamaniles y hasta en sellos.

La asociación entre músicos, bailarinas y actividades caballerescas como caza y torneos, por un lado, y la cultura visual ligada a los ideales del amor cortés, se entrelazan cuando acudimos a un entorno doméstico y son prueba de la amplia circulación de las figuraciones ligadas a un tópico literario tan articulado como el Fin'amor.⁵ A la misma cultura visual pertenece, por ejemplo, un capitel del claustro catalán de Santa Maria de l'Estany (SÁNCHEZ MÁRQUEZ 2011, 2015; CAMILLE 1998: 10-14) (fig. 1), donde se propone la pareja compuesta por un músico que toca la fidula y una mujer que toca las tejoletas, separados por una fina columna y enmarcados dentro de un arco como en la ya mencionada torre d'Arlet de principio del siglo XIII. Unas décadas más tarde, ya a principios del siglo XIV, el mismo esquema decora el techo de Santa Maria de Lliria (Valencia), donde la disposición simétrica del músico y la bailarina se organiza a los lados de un árbol, mientras un arco rebajado enmarca la escena entera. En ambos contextos, pese a estar ubicadas las imágenes en un espacio religioso, se hace clara referencia a la cultura cortés de la época, si bien en las dos obras por vías de transmisión diferentes.⁶ La techumbre valenciana, en particular, comparte repertorio con la producción cerámica de Teruel y es testigo de una cultura visual que combina un repertorio festivo propio de las cortes occidentales, con motivos afines en la producción de cultura material coetánea vinculada al mediterráneo islámico (VALLS FUSTÉ 2017, 2019; BUTTÀ 2022: 108-109).

Donde un relato visual muy próximo vuelve una y otra vez es también en una serie de esmaltes de Limoges de temática cortés, fechados a principios del siglo XIII, que bien pudieron actuar, dada su gran difusión, como modelos para la decoración de otros soportes. Pienso, por ejemplo, en un esmalte donde un músico que toca la flauta acompaña a una bailarina con tejoletas (fig. 2), parte de un conjunto de doce medallones que combinan escenas de encuentros galantes, combates ficticios, luchas de caballeros con animales y caza, destinados a decorar un cofre de Limoges, hoy en el Metropolitan Museum de New York (número de inventario 17.190.2145) (TABURET-DELAHAYE, DRAKE BOEHM 1995: 364-365, no. 125). Este repertorio se repite también en varios de los casi doscientos gemelions de Limoges que se han conservado. Se trata de sendas piezas en cobre y esmalte, que servían para la ablución ritual de las manos antes de un banquete o en contextos litúrgicos religiosos: una tenía la función de aguamanil y servía para verter el agua y la otra, en forma de

5. CAMILLE 1998; MENEGHETTI 2015.

6. El intercambio iconográfico de temas cortesanos entre espacios religiosos y otros seculares se da con cierta frecuencia en este periodo, pienso en particular en la suntuosa decoración del alfarje del claustro de Santo Domingo de Silos, cuyo repertorio dedicado a la danza, a la caza y al enfrentamiento entre caballeros y animales mitológicos se repetía por ejemplo en una estancia del Palacio de Curiel de los Ajos (AGUILERA COBOS 2020).

plato, para recogerla.⁷ Entre los ejemplares dedicados a la performance coreo-musical, se puede recordar el plato en esmalte champlevé de la primera mitad del siglo XIII del Fitzwilliam Museum de Cambridge (inventario M.11-1921), con las armas de Hugo X de Lusignan.⁸ Distribuidas alrededor de la efigie de un halconero, hay cuatro escenas de danza protagonizadas por la pareja de músico y bailarina en actitudes diferentes, incluida la replicada imagen del músico con la fídula y de la bailarina con las tejoletas. Lo que se desarrolla alrededor del icono venatorio es un verdadero espectáculo, en el cual es posible seguir la exhibición de una pareja de juglares. El conjunto celebra el motivo heráldico caballeresco, combinando una vez más temas cortesés, como la caza, con el motivo performativo de la danza. Una temática parecida exhibe el gemelion fechado a la segunda mitad del siglo XIII en cobre y esmalte champlevé del Detroit Institute of Arts (inventario 42.102) que lleva en el centro el halconero rodeado de figuras femeninas danzantes.⁹ Dedicada a escenas coreo-musicales es también la pieza conservada en el Musée Antoine Vivenel (inventario L.3001) procedente de la iglesia de Cambronne-lès-Clermont (Oise), donde música y danza se desarrollan en el centro y se repiten en los lóbulos laterales.¹⁰ El Museo Arqueológico Nacional de Madrid, finalmente, guarda otros dos ejemplares de esta producción, que puede considerarse seriada, pese a su evidente carácter de objeto de lujo, por la abundancia de las piezas que nos han llegado. Se trata de un aguamanil (inventario 52150) que forma pareja con la pieza 52151 (fig. 3-4). En este caso, según una interpretación no del todo probada, se sustituiría una genérica imagerie cortés, con la referencia a un tema literario concreto, la Coronación de Erec y Énide, protagonistas del homónimo relato artúrico de Chrétien de Troyes, que aparecería en sendos platos en el centro, mientras jinetes, músicos y bailarinas rodean, celebrándola, la escena principal (FRANCO MATA 2007: 91-105).

En todos estos objetos, función e imagen se entrelazan. Los gemelions tenían, como se ha mencionado, un uso práctico y a la vez ritual y simbólico durante los banquetes, ya que servían para lavar las manos antes de la comida y formaban parte de una gestualidad cortés y distintiva de las clases nobles. El banquete era sin duda una de las ocasiones más importantes para ostentar los privilegios de una ociosa vida cortés, y era también uno de los espacios y tiempos en que tenían

7. Sobre esta destacada producción de Limoges, véase: MARQUET DE VASSELLOT, 1952; ARIAS SÁNCHEZ 1995: 75-84; FRANCO MATA 2007 y 2015: 95-130, GAUTIER 1972; *L'oeuvre* 1995; *De Limoges* 2002; BOTO VARELA 2002: 139-142; ESPAÑOL 2002: 87-111; ALEXANDER, BINSKI 1987. Sobre aguamaniles medievales, BARNET 2006.

8. The Fitzwilliam Museum (2022): <https://data.fitzmuseum.cam.ac.uk/id/image/media-115269>. Accessed: 2022-09-22 12:03:34.

9. <https://dia.org/collection/gemellion-24807>. En un artículo de 1946, Hugo Buchtal (1946) apuntaba, estudiando el ejemplar del Detroit Institute of Arts, a la posible influencia del arte islámico sobre la producción de gemelions lemosinos, un argumento que merecería ulteriores estudios (WARING ROBINSON 1943: 26-28, BARNET 1988: 16-25).

10. <https://www.musenor.com/les-oeuvres-du-musee/gemellion-orne-de-scenes-courtoises>.

lugar las exhibiciones de músicos y bailarinas profesionales.¹¹ La iconografía coreo-musical de un número elevado de estos objetos de producción lemosina se tiene por lo tanto que poner en relación con el ritual secular del banquete medieval en sus diferentes momentos. Se trata de objetos cuyas imágenes complementan una liturgia cortés de fundamental importancia para la identificación y la auto-representación de las clases aristocráticas. El comprobado uso de los gemelions en contextos litúrgicos religiosos, por otro lado, es testigo de la difusión de este repertorio también en el ámbito de lo sagrado, sin que la iconografía representara un inconveniente para su función en el acto litúrgico. En todas estas piezas, además, las escenas se desarrollan en un jardín, connotado por la presencia de árboles y ramos floridos recabados en los fondos esmaltados. Como veremos más adelante, el jardín es el espacio por excelencia de la danza en el imaginario cortés-amatorio medieval, apuntando esta circunstancia al significativo binomio danza/naturaleza, objeto de múltiples decoraciones en los interiores de la casa medieval. El repertorio utilizado en los aguamaniles de Limoges refleja en definitiva una cultura visual áulica que, evocando el ámbito trovadoresco del Fin'amor, la performance de juglares y bailarinas, se selecciona contemporáneamente para objetos de uso con alto valor simbólico y para la decoración monumental, amplificando así su circulación. De ahí la posible migración de los motivos decorativos de los gemelions de Limoges a contextos más corrientes, como, por ejemplo, la vasija cerámica de producción turolense con figuraciones de bailarinas, que parece compartir repertorio y cronología con los esmaltes franceses.

Si la cultura visual vinculada con el amor de los trovadores toma forma según un modelo repetitivo en los más variados contextos, la danza en el marco de un episodio narrativo puede encarnar los valores caballerescos y sintetizar episodios salientes de relatos bien conocidos durante la Baja Edad Media. Es el caso de la historia de la Châtelaine de Vergy,¹² un roman en versos de autor anónimo fechado en el siglo XIII que gozó de gran fortuna literaria, hasta el punto de ser reinterpretado en prosa en los siglos siguientes en múltiples ocasiones (NEGRI 1992). Su trasposición en imágenes, sin embargo, es bastante menos común. Los versos cuentan una trágica historia de amor, ambientada en la corte del duque de Borgoña, protagonizada por el duque y duquesa de Borgoña, la castellana de Vergy, sobrina del duque, y un joven caballero, su amante. La aventura sirvió para decorar algunos cofres de marfil producidos en París alrededor de la mitad del siglo XIV (CHIESI 2013). Los artistas que realizaron las tallas optaron por sintetizar el episodio central de la narración que llevará a la muerte de los dos jóvenes amantes, con la imagen de una carola durante la cual la castellana descubre la traición de su amado por boca de la malvada duquesa de Borgoña. En el texto, el momento desencadenante de la muerte de la joven, sin embargo, tiene lugar antes, durante los preparativos del baile. En la narración visual el momento de la danza adquiere, por lo tanto, una especial importancia,

11. HEERS 1971; PELNER COSMAN 1976; *Spettacoli conviviali* 1982; LADERO QUESADA 2004; MENÉNDEZ PIDAL 1957.

12. RAYNAUD 1892: 145-193.

ocupando enteramente uno de los lados cortos del cofre, como en los ejemplares conservados hoy en el Museo del Bargello de Florencia y en el British Museum de Londres (fig. 5), donde se observa en el centro de la danza a la duquesa y a la castellana mientras conversan. La carola danzada por los miembros de la corte es en efecto mencionada varias veces tanto en el *roman* en verso como en sus versiones en prosa, ya que es el acto culminante de la recepción oficial a la corte de los duques de Borgoña. El hecho de que nos hayan llegado varios testimonios de estos cofres, producidos probablemente en el mismo taller, o en talleres próximos, es sin duda testigo de una moda, o un gusto, para una historia que por otro lado no tuvo especial fortuna en las artes figurativas. El caso de estos cofres se presenta como un singular ejemplo de relación texto-imagen donde se impone el principio de la autonomía de la representación figurativa sobre el texto. Como recuerda Chiesi (2013), el cambio estratégico que en la figuración plástica caracteriza la escena del baile, demuestra en efecto la independencia de los talleres a la hora de trasponer en imágenes un relato literario, transformando la imagen misma en elemento narrador, es decir capaz de reorientar el sentido del relato de forma autónoma respecto al texto literario de origen.¹³ Los cofres eran probablemente destinados a mujeres que, observando las 18 escenas que componen la decoración, mientras contemplaban la triste historia de la Châtelaine de Vergy, podían reconocer al mismo tiempo momentos tópicos de encuentros amorosos y de vida cortesana, como la elegante danza en círculo.

2. *El jardín de amor: espacio para la danza*

En 1998, en su magistral libro sobre el arte de amar en la Edad Media, Michael Camille indicaba el jardín como el lugar privilegiado donde se desarrolla el relato amoroso medieval. Dada la asociación entre danza y amor cortés que encuentra fundamento en innumerables textos medievales, se puede reconocer en este espacio antrópico distinto de la naturaleza salvaje, también el escenario preferente para la performance coreo-musical, tanto de profesionales de la música y la danza como de nobles y cortesanos. El paisaje en el cual se representa la danza en contextos palatinos y domésticos es, por lo tanto, casi siempre un jardín. En este sentido, así como es posible hablar de *soundscape*, se puede delinear un *dancescape* favorito para la performance coréutica. Raramente, en contextos narrativos concretos que así lo requieren, el baile tiene lugar en un interior, o en un lugar diferente de la naturaleza dominada e idealizada que representa el jardín medieval, entendido como lugar para el amor y el desarrollo de una idealizada vida cortés.¹⁴ En otros términos, la alusión al jardín del placer a través de elementos vegetales, omnipresentes en las figuraciones coréuticas medievales, responde a una estrategia de ilustración que favorece la asociación entre danza y código cortés.

13. PÉREZ-SIMON 2021.

14. Sobre el jardín medieval, véase CARAFFI PIRILLO 2017, con bibliografía precedente.

En el jardín, una naturaleza acogedora y dulce abraza a los amantes. Poderosa imagen de la vida, el placer y la eterna juventud, en el jardín nada es hostil: aquí resuena la música, los juegos de amor, las danzas entre las cuales la carola, como expresión de orden social, es la protagonista. Una fuente casi siempre reconforta la “Allegra brigata”. La felicidad eterna, la eterna juventud llega a través de la inmersión en sus aguas.¹⁵ Verdadero tópico de la literatura cortés, el Jardín de amor es bien representado por una serie de platos florentinos, producidos entre finales del siglo XIV y durante el XV, conocidos por su función de regalo para las mujeres de familias nobles que habían alumbrado (DE CARLI 1997; RANDOLPH 2004). Su decoración se centra en la idea del vigor regenerativo y vital de la naturaleza como figura de la procreación (WATSON 1979) y por esta razón el escenario de la naturaleza domesticada es habitado por músicos, bailarines y parejas de amantes como en el ejemplar de finales del siglo XIV atribuido a Andrea da Firenze, hoy en el Musée de la Chartreuse en Douai (fig. 6).

Desde finales del siglo XIII e inicios del XIV, en la representación del paisaje antrópico del jardín se consolidará un esquema de danza derivado de la fortuna de la que gozó el poema alegórico de Jean de Meun y Guillaume de Lorris el *Román de la Rose*. El episodio coréutico en el cual el amante se une a la danza conducida por el dios Amor en el Jardín del placer, lugar de desarrollo del poema, será invariablemente representado con una carola circular o, con más frecuencia, en fila. Si bien la danza llamada carola, sobre cuya etimología todavía se debate, se convierte durante la Baja Edad Media en la forma de baile *par excellence* practicado por todas las clases sociales (SAHLIN 1940; MULLALLY 2011), lo cierto es que en ámbito cortés y por ende palatino, adquiere unas connotaciones identitarias que hacen de esta tipología de baile la performance propia de las clases aristócratas a cuyos modelos de vida aspiraba la naciente burguesía mercantil y ciudadana.

Para Térrence Le Deschault de Monredon hay que buscar en las ilustraciones del episodio de la carola del *Roman de la Rose* el modelo iconográfico para la perdida decoración del castillo de Casseneuil (Lot-et-Garonne), ubicada en una estancia en la primera planta del edificio y fechada a principio del siglo XIV, donde un grupo de tres mujeres y seis hombres ejecutaban una danza del guante, variación de una carola abierta en la cual los bailarines danzaban unidos en cadena a través de un guante (LE DESCHAULT DE MONREDON 2015: 170-171, fig. 115; JEREBZOFF GARDELLES 1981: 17-22).¹⁶ Por otro lado, sigue sin una exégesis clara la narración recogida en los frescos procedentes de dos salas contiguas de la denominada Maison de la Reine Jeanne de Sorgues de la segunda mitad del siglo XIV, que se conservan en el Petit Palais de Aviñón (LE DESCHAULT DE MONREDON 2015: 171; JAMOT 1938: 137-172). Los sujetos narrativos de la decoración

15. Sobre la cuestión de las imágenes narrativas, véase MENEGHETTI 2015. Para una serie de ejemplos vinculados a Francia: LE DESCHAULT DE MONREDON 2015: 170-179.

16. Es de muy reciente redescubrimiento la tabla pintada de un alfarje en un edificio de Montpellier, donde se representa una danza similar (GIROUSSE, MAZERAN 2022).

de las dos estancias del palacete, de manos diferentes, pero de misma cronología, no han sido aclarados, pese a que varias hipótesis se han planteado para buscar sus fuentes literarias (LACLOTTE, THIÉBAUT, 1983: 203-207). En la segunda habitación, un singular relato ambientado en un frondoso jardín incluye una danza donde un grupo de tres personajes, dos jóvenes mujeres y un hombre, realizan una carola acompañados por un músico que toca la flauta mientras otro personaje parece observar la escena detrás de un árbol (fig. 7).

Relatos literarios, tratados de buen vivir que a veces aluden a la danza como pasatiempo noble y representaciones, concurren en definir un imaginario nuevo para la carola como una forma lícita de divertimento social siempre y cuando se respete el código cortés, siguiendo unas estrictas normas de control sobre el cuerpo y los gestos, como sugerido por el mismo *Roman de la Rose*, en anticipo sobre el vínculo que se establecería un siglo después en las cortes italianas y luego europeas, donde la danza adquirirá una fuerte connotación paiedéutica para la educación de los jóvenes aristócratas. A través de una danza cortesana lícita se expresa el control sobre el estamento noble, liberando de esta forma el acto social de la condena clerical, especialmente insistente entre los siglos XIII y XIV (ARCANGELI, 1994, 2000, 2011; LEGIMI 2000; CAMPEGGIANI 2021). No es un caso que danza y música se ofrezcan, como hemos visto, junto con otras actividades propias de las clases nobles como la caza y los torneos, como modelos de comportamiento social. Muchos estudios se han detenido sobre la relación entre la danza en las cortes del Renacimiento y su función política como elemento de control del cuerpo y de los gestos en el ámbito de la nobleza. Ahora bien, las insistidas imágenes de carolas, sobre todo en el esquema derivado del *Roman de la Rose*, donde el rey Amor preside la danza, parece plantearse también como un modelo de comportamiento, que emancipa la danza de la centenaria condena clerical a la vez que establece por diferencia un límite entre la danza lícita y la prohibida. El continuo intercambio textual y visual entre la danza celestial y la terrenal de la corte, permite adentrarse en esta interpretación de la carola medieval como herramienta de control social. A su vez, la carola cortés se contrapone visual y textualmente a otras formas de danza fuera de los esquemas, en las cuales el control del cuerpo y de los gestos no resulta posible, porque la danza es puesta en escena por el estamento popular o, como espectáculo, por profesionales. La carola cortés será finalmente sustituida en la corte renacentista por otras formas de danza más explícitamente relacionada con el control del cuerpo, como la Baja Danza. Las casas burguesas, como los castillos y los palacios de la nobleza durante la Baja Edad Media, recogen el eco de estos cambios en la percepción del rol social del baile. Muros, artesonados, objetos de todo tipo contribuyen a reforzar una cultura visual vinculada al movimiento coréutico como fundamental acto social y, a la vez, como poderosa metáfora de una sociedad que en la danza y sus diferentes manifestaciones pretendía reconocerse. Se puede afirmar que las imágenes de carolas a menudo acompañadas por escenas de torneos y caza participan en la construcción de las normas sociales, de los modelos a seguir para las nacientes clases burguesas.

Bibliografia

- AGUILERA COBOS, David, 2020. *Iconografía cortesana en las escenas del artesanado de Santo Domingo de Silos*, Trabajo de Final de Master, Universitat Rovira i Virgili, Tarragona
- ALEXANDER, J. G. Jonathan, 1996. "Dancing in the Streets", *The Journal of the Walters Art Gallery*, 54 (*Essays in Honor of Lilian M. C. Randall*): 147-162
- ALEXANDER, J. G. Jonathan; BINSKI, Paul (a cura de), 1987. *Age of Chivalry, Art in Plantagenet England 1200-1400*, Royal Academy of Arts: London
- ARCANGELI, Alessandro, 1994. "Dance under Trial: The Moral Debate 1200-1600", *Dance Research*, XII, 2: 129-130
- 2000. *Davide o Salomè? Il dibattito europeo sulla danza nella prima età moderna*, Treviso-Roma: Fondazione Benetton Studi Ricerche
- 2011. "La Chiesa e la danza tra tardo medioevo e prima età moderna", *Ludica. Annali di storia e civiltà del gioco*, 13-14: 199-207
- ARCANGELI, Alessandro; BUTTÀ, Licia, 2020. "Research Perspectives on the Cultural and Visual History of Dance in the Middle Ages and Beyond", *Mantichora. Italian Journal of Performance Studies*, 10: 13-17
- ARIAS SÁNCHEZ, Isabel, 1995. "Silos y Limoges", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, XIII: 75-84
- AUERBACH, Erich, 2006 [1956]. *Philologie der Weltliteratur. Filologia della letteratura mondiale*, Castelmaggiore: Book Editore
- BARNET, Peter, 1988. "Medieval Limoges Enamels in the Detroit Institute of Arts", *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*, 63, 3/4: 16- 25
- BARNET, Peter, 2006 "'Beasts of Every Land and Clime': An Introduction to Medieval Aquamanilia", *Lions, Dragons, & Other Beasts: Aquamanilia of the Middle Ages, Vessels for Church and Table*, New York: Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts, Design and Culture
- BASCHET, Jérôme, 2014 [2008]. *L'iconografia medievale*, Milano: Jaca Book
- BOTO VARELA, Gerardo, 2002. "Platos gemelos o gemelions", *De Limoges a Silos*, Madrid: Biblioteca Nacional, SEACEX: 139-142
- BUCHTHAL, Hugo, 1946. "A Note on Islamic Enameled Metalwork and Its Influence in the Latin West", *Ars Islamica*, 11/12: 195-198
- BUTTÀ, Licia; BELGRANO, Adrien, 2020. "La danse immobile: iconographie et geste chorégraphique au Moyen Âge", *Perspective/Danser*, 2: 121-142
- BUTTÀ, Licia, 2022. "Danzando come Salomè, esultando come Miriam", Licia BUTTÀ, Francesc MASSIP, Raül Sanchis FRANCÉS, *El teatre del cos / Il teatro del corpo. Danza, spectacle i rituals a la Corona d'Aragó / Danza, spettacolo e rituali nella Corona d'Aragona*, Roma: Viella: 69-144
- CAMILLE, Michael, 1998. *The medieval Art of Love*, London: Laurence King Publishing
- CAMPEGGIANI, Alessandro, 2021. *Les danses dans les écrits des frères mendiants. Pour une étude des représentations des danses de l'occident latin au XIII^e siècle*, Memoire de Master: Université Côte d'Azur
- CARAFFI, Patrizia; PIRILLO, Paolo (a cura de) 2017. "Prati, verzieri e pomieri". *Il giardino medievale. Culture, ideali, società*, Firenze: Edifir
- CARERI, Giovanni, 2003. "Aby Warburg: Rituel, Pathosformel et forme intermédiaire", *L'Homme* 165 (Image et Anthropologie): 41-76

- CHIESI, Benedetta, 2013. "Storie scolpite in avorio: copiare, inventare, narrare. I cofanetti con la storia della castellana di Vergy e alcuni esempi di rilievi eburnei trecenteschi nel Museo Nazionale del Bargello", *Medioevo in formazione. I giovani storici e il futuro della ricerca*, Follonica: Debate editore: 168-181
- DE CARLI, Cecilia, 1997. *I deschi da parto e la pittura del primo Rinascimento toscano*, Torino: Umberto Allemandi
- De Limoges a Silos*, 2001. Madrid: Biblioteca Nacional, SEACEX
- ESPAÑOL, Francesca, 2002. "Los esmaltes de Limoges en España", *De Limoges a Silos*, Madrid: Biblioteca Nacional, SEACEX: 87-111
- FRANCO MATA, Ángela, 2007. "Érec y Énide en una pareja de gemellions limosinos del Museo Arqueológico Nacional", *Codex Aquilarensis*, 23: 91-105
- 2015. "Gemellones limosinos en la sociedad del siglo XIII", *De Medio Aevo* 8, 2: 95-130
- GAUTIER, Marie-Madeleine, 1972. *Émaux du Moyen Âge occidental*, Fribourg: Office du Livre
- GIROUSSE, Laurent; MAZERAN, Frédéric, 2022. *Découverte d'un plafond peint à Montpellier*, <http://rcppm.org/blog/>
- HEERS, Jacques, 1971. *Fêtes, jeux et joutes dans les sociétés d'Occident à la fin du Moyen Âge*, Paris-Montréal: Université de Montréal
- JAMOT, Paul, 1938. "Fresques de Sorgues (Musée du Louvre)", *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, 36, 1-2: 137-172
- JEREBZOFF, Alexandre; GARDELLES, Jacques, 1981. "Une peinture murale profane du XIV siècle: la danse de Casseneuil (Lot-et-Garonne)", *Bulletin Monumental*: 17-22
- LACLOTTE, Michel; THIÉBAUT, Dominique, 1983. *L'école d'Avignon*, Paris: Flammarion
- LADERO QUESADA, Miguel Ángel, 2004. *Las fiestas en la cultura medieval*, Barcelona: Debate
- LE DESCHAULT DE MONREDON, TERENCE, 2015. *Le décor peint de la maison médiéval. Orner pour signifier en France avant 1350*, Paris: Picard
- LEGIMI, Cristina, 2000. "La danza nel pensiero medievale tra esegesi e predicazione", *Ludica: annali di storia e civiltà del gioco*, 5-6: 26-52
- L'oeuvre de Limoges. Émaux limousins du Moyen Âge*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1995
- MARQUET DE VASSELLOT, Jean-Jacques, 1952. *Les gémellions limousins du XIII siècle*, Extrait de las *Mémoires de la Société des Antiquaires de France*, LXXXII, Paris
- MENEGHETTI, Maria Luisa, 2015. *Storie al muro. Temi e personaggi della letteratura profana nell'arte medievale*, Torino: Einaudi
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, 1957. *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas* Madrid: Espasa
- MULLALLY, Robert, 2011. *The Carole. A Study of a Medieval Dance*, Aldershot: Ashgate Publishing
- NEGRI, Antonella, 1992. "A propósito de «la chastelaine du vergier»", *Francofonia*, 22: 143-157
- PAGÈS I PARETAS, Montserrat, 2012. *Pintura mural sagrada i profana, del romànic al primer gòtic*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat
- PELNER COSMAN, Madeleine, 1976. *Fabulous Feasts. Medieval Cookery and Ceremony*, New York
- PÉREZ-SIMON, Maud 2021, "De l'image narrative à l'image narratrice. Ce que la théorie de Genette fait dire sur Mélusine", *Perspectives Médiévales. Revue d'épistémologie*

- de langues et littératures du Moyen Âge*, 42 (Les études médiévales face à Gérard Genette)
- POUSTHOMIS, Bernard; POUSTHOMIS-DALLE, Nelly, 2002. "La Tour d'Arles de Caussade (Tarn-et-Garonne): étude archéologique d'une maison patricienne de la fin du XIII^e siècle", *Bulletin Monumental*, 160, 1. *Les Demeures urbaines patriciennes et aristocratiques (XII^e-XIV^e siècles)*: 71-87
- RANDOLPH, Adrian W.B., 2004. "Gendering the Period Eye: *deschi da parto* and Renaissance Visual Culture", *Art History*, 27: 538-562
- RAYNAUD, Gaston, 1892, "La chastelaine de Vergi", *Romania*, 21, 82: 145-193
- SAHLIN, Margit, 1940. *Étude sur la carole médiévale. L'origine du mot et ses rapports avec l'Église*, Uppsala: Almqvist & Wiksells Boktryckeri
- SÁNCHEZ MÁRQUEZ, Carles, 2011. "Docere nececissatis est, delectare suauitatis, flectere victoriae. El claustro de Santa María de l'Estany y la cultura visual profana del siglo XIII", *Codex Aquilarensis: Cuadernos de Investigación del Monasterio de Santa María la Real*, 27: 139-154
- 2015, "Fête, musique et amour courtois dans le cloître catalan: Santa Maria de l'Estany et l'héritage occitan", *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XLVI: 85-94
- SCHMITT, Jean-Claude, 1990. *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris: Gallimard
- 2016. *Les rythmes au Moyen Âge*, Paris: Gallimard
- SEEBASS, Tilman, 1991. "Iconography and Dance Research", *Yearbook for Traditional Music*, 23: 33-51
- Spettacoli conviviali dall'antichità classica alle corti italiane*, 1982. VII Convegno di Studio, Viterbo: Agnesotti editore
- TABURET-DELAHAYE, Elisabeth; DRAKE BOEHM, Barbara (a cura de), 1995. *L'Oeuvre de Limoges: Emaux limousins du Moyen Âge*, Paris: Réunion des Musées Nationaux
- VALS FUSTÉ, Maria del Mar, 2017. "Trasmissioni mediterranee: la ceramica come fonte di studio per i repertori figurativi di alcuni soffitti dipinti della Corona d'Aragona", *Mélanges de l'École française de Rome - Moyen Âge*, 129-2: 499-515
- 2019. "The painted ceiling of Santa Maria de Lliria and its dancing images", L. Buttà (a cura de), *Music and Dance on Mediterranean Painted Ceilings, Early Music*, 47, 1: 25-40
- WARBURG, Aby, 1991. *La Rinascita del paganesimo antico*, a cura de Gertrud BING, Firenze: La Nuova Italia Editrice
- WARING ROBINSON, Francis, 1943, "A Limoges enamelled gemellion", *Bulletin of the Detroit Institute of Arts of the City of Detroit*, 22, 4: 26-28
- WATSON, Paul F., 1979. *The garden of Love in Tuscan Art of the Early Renaissance*, London: Associated University Press



Fig. 1. Pareja de músico y bailarina, capitel, claustro de Santa Maria de l'Estany, finales del siglo XII.



Fig. 2. Pareja de músico y bailarina, esmalte, Limoges, Metropolitan Museum, New York (núm. de inventario 17.190.2145), siglo XIII.



Fig. 3. Pareja de músico y bailarina, aguamanil, esmalte, Limoges, Museo Arqueológico Nacional de Madrid (núm. de inventario 52150), siglo XIII.



Fig. 4. Pareja de músico y bailarina, aguamanil, esmalte, Limoges, Museo Arqueológico Nacional de Madrid (núm. de inventario 52151), siglo XIII.



Fig. 5. Carola, Historia de la Chatelaine de Vergy, cofre, marfil, British Museum Londres, (núm. de inventario 1958,0402.1), primera mitad del siglo XIV.



Fig. 6. Andrea da Firenze, Jardín de amor, plato, Musée de la Chartreuse, Douai, (núm. de inventario 1089.a) mitad del siglo XIV.



Fig. 7. Carola, pintura mural de la Maison de la Reine Jeanne, Sorgues, Musée du Petit Palais, (núm. de inventario RF 1937-12), segunda mitad del siglo XIV.

JOAN DOMENGE MESQUIDA

Les divises de Joan I d'Aragó (1350-96)*

«Mort lo rey en Pere Terç, succehí a ell en sos regnes e comtats son fill primogènit, lo rey en Johan lo Descurat, e per ço li fon imposat tal sobrenom, car no havia ànsia alguna de res». Amb aquesta severitat s'expressa un anònim cronista que escriu una vintena d'anys després de la mort del rei i que veu amb mals ulls la seva nefasta gestió econòmica, car deixava impagats els seus servidors i, en canvi, feia grans dispendis «en menjars, en vestirs e en mirar jocs de taules e d'escachs, e de fer-se legir llibres istorials». També va contribuir al malbarat la seva passió per la música i la caça, car «tots quants diners haver podia» els destinà, per una banda, a atraure al seu costat els millors ministrils perquè el complaguessin amb la música i acompanyessin les danses i, per altra, a fer-se portar, d'allí on fos, ocells i gossos de diverses natures – que guarnia amb costosos arreus d'argent daurat – i feia cuidar a una munió de falconers i munters. D'aquesta manera s'esvaí «aquell poch patrimoni que son pare li jaquí», conclou el cronista (ESCARTÍ 1993: 39, 42).

La historiografia moderna també ha judicat negativament Joan I en considerar-lo mancat de les virtuts militars, polítiques i administratives que s'esperava d'un bon governant i en constatar que el favoritisme, la frivolitat i les malversacions s'havien apoderat de la cort. Però ha estat més clement a l'hora de referir-se a les aficions que el cronista considerava supèrflues – si fem cas del seu to crític – i n'ha subratllat la seva transcendència cultural. F. de Bofarull (1896: 292) diu de Joan I que «fue bueno, estudioso, cultivó los clásicos, fue amante de la historia, de la música, de la poesía y de la caza, su afición predilecta, a la que dedicó la mayor parte de sus días». Afrancesat, bibliòfil, humanista, sibarita, supersticiós, etc. són altres qualificatius que la historiografia ha emprat per “modelar” la imatge d'aquest príncep.¹ No ha de sorprendre, per tant, que el

* Aquest treball s'inscriu en el projecte de recerca «Barcelona en el contexto del gótico meridional: arquitectura y ornamentación» (PGC2018-094265-B-I00 / MCIU/AEI/FEDER,UE), vinculat a l'IRCVM i al Departament d'Història de l'Art (Universitat de Barcelona). La contribució complementa un treball precedent, centrat de manera monogràfica en la divisa de la corona doble, que fou presentat en el col·loqui internacional «La devise, un code emblématique européen (1350-1550)» (Batalha, Portugal, 2014) i que ha estat publicat recentment (DOMENGE 2022).

1. A més de les aportacions documentals de Girona Llagostera (1923, 1928-30), en traçar els itineraris de Joan com a infant i com a rei, cal tenir presents els estudis de: SANPERE 1878; ROCA 1929; TASIS 1957, 1959, així com la recent síntesi de BELENGUER 2021.

sobrenom de «lo Descurat» s'hagi substituït per d'altres menys inclements que recorden algunes de les seves qualitats: «el Caçador», «l'amador de la gentilesa» o «l'amant de les arts».

L'afició de Joan I per les divises o empreses² – tema poc tractat – s'escau a un temperament com el que les fonts històriques permeten perfilar i encaixa com anell al dit en una cort on – sota la influència de les modes i costums refinats de la casa reial de França – hi sovintejaven «les esplèndides festes i caceres reials, els convits, justes i bornars, concerts» i on les poesies, cançons, jocs i danses tenien reservat un lloc preminent (GIRONA 1928: 94). En certa mesura, el seu pare ja va obrir el camí amb la creació, en una data molt precoç (c. 1334), de l'empresa cortesana anomenada «orde d'amor», de la qual se'n sap poca cosa (ESPAÑOL 2011). El 1353 el Cerimoniós va aprovar la constitució d'una altra empresa, la de Sant Joan Baptista, destinada a fills de cavallers i homes de paratge, que fou abolida pel rei al cap de quatre anys amb la intenció de fundar-ne una de nova. El mateix any 1353, Pere III va crear l'orde dels Cavallers de Sant Jordi, destinat a tenir una vida més llarga, i que no s'ha de confondre amb el de Sant Jordi d'Alfama (SAINZ DE LA MAZA 1990: 167-180; RIERA 2002: 41-43).

Joan i el seu germà Martí varen seguir les petjades de son pare i foren continuadors “incondicionals” de les modes cortesanes de la segona meitat del tres-cents, decididament obertes a una nova emblemàtica que complementava l'heràldica tradicional. Els prínceps de les corts més refinades començaren a adoptar signes nous – sovint associats a mots, inicials i colors específics – que prengueren forma de sumptuoses insígnies i que es representaren onsevulla com a signes d'identitat, marques de propietat o instruments de propaganda. Les divises es concedien a familiars, servidors i cortesans que, en ostentar-les, contribuïen a donar una imatge corporativa de l'etiqueta palatina i també a aliats – normalment de rang – que ampliaven i feien visible la xarxa de fidelitats del seu creador. Al darrera d'aquests signes s'hi amagaven no sols estratègies polítiques i dinàstiques o ideals cavallerescos, sinó també vivències personals, sentiments afectuosos, experiències religioses o enginyosos jocs de paraules que remetien – de manera més explícita o implícita – a la personalitat del príncep.

De ben jove, als nou anys, el primogènit Joan formava part dels donzells que integraven la cavalleria de Sant Jordi; mentre son pare vivia va sol·licitar que concedís l'empresa a diversos cavallers i, un cop accedí al tron reial, fou ell qui atorgà directament el dret de portar la creu i el mantellet blanc de Sant Jordi, i qui va autoritzar en diverses ocasions el seu germà Martí a condecorar alguns cava-

2. Encara que en la documentació apareguin utilitzats com a sinònims els termes divisa i empresa, convé tenir en compte el significat originari d'aquests i altres vocables com orde, títol, mot (RIERA 2002: 42-44). A partir de les citacions documentals, hom comprovarà que el terme més utilitzat és «empresa» i que en alguns casos s'utilitza indistintament «divisa». El punt de partença per a l'estudi de les divises de Joan d'Aragó és, sens dubte, l'aplec de referències documentals de: COROLEU 1889: 110-112; DE OSMA 1909: 60-64 i ROCA 1929: 326-328 (que les compila dins un capítol titulat «estigmes senyoriais»). Vegeu també ESPAÑOL 2009: 267-274.

llers amb «el dit orde de la creu».³ Amb la vigència d'aquest orde es mantenia en certa manera l'esperit de la cavalleria, mentre que les empreses creades expressament per Joan I s'allunyen de l'essència d'aquestes associacions constituïdes per un grup de professionals de la milícia, amb el pretext d'aconseguir algun objectiu de tipus cavalleresc. D'acord amb el seu temps, Joan va tenir divises de caràcter cortesà, més aviat pròpies d'una cavalleria «esportiva i decorativa», per bé que algunes de les seves empreses anessin acompanyades d'estatuts, que solien ser secrets (RIERA 2002: 41). D'entrada no sabem amb certesa quantes divises va crear; en tingué almenys cinc: el corn, l'àguila, el collar, el cinyell i la corona doble. Potser foren sis, si el collar i l'ala no són la mateixa. I tal vegada set, si «la mia empresa», sense identificar, que atorga el 1368, no és cap de les dues primeres que va posseir (el corn i l'àguila). Hom té la impressió que Joan fou un príncep amb delit per les divises, amb estímuls per crear-ne sovint de noves, mantenint o invalidant les precedents. Almenys per quantitat, sembla que superà els seus antecessors i successors en el tron aragonès.

Dissortadament no coneixem el significat dels emblemes, ni quins missatges pretenia Joan comunicar amb ells. Tampoc sabem el grau d'implicació personal, si realment ell en fou el creador o si l'ajudaren els heralds i altres homes de cultura de la cort.⁴ Les referències documentals que tenim a mà són escasses per poder estudiar aquestes divises amb més amplitud i entendre-les a fons. Tanmateix, amb la sistematització del poc que s'havia dit, la comprovació – i ampliació – documental de les citacions, i unes notes contextuais – nodrides per la vitalitat dels estudis recents sobre emblemàtica – podem oferir un nou punt de partida per a aprofundiments futurs.

1. «... atorgada e donada la mia empresa»

La primera referència que coneixem sobre l'afecció de l'infant Joan pel món de les empreses és de l'any 1368. El 27 de març comunicava al seu pare, el rei Pere el Cerimoniós, que havia concedit una empresa a Pedro de Luna:

Molt excellent, etc. Sàpie la excellència vostra que don Pedro de Luna és vengut ací, a mi, e que jo li he de feyt, senyor, atorgada e donada la mia empresa, sots aytal condició, emperò, que ell m'a promès seyor [...] que entran o estan en Barchinona, despuys e avant, no portarà la banda si doncs, senyor, llicència vostra no procehia. Per què plàcie a vos, senyor, proveir en açò segons que a la vostra altea parrà mils faedor.⁵

3. Per als documents al·lusius a aquestes concessions, vegeu: DE OSMA 1909: 60-61, ROCA 1929: 327-328; SÁINZ DE LA MAZA 1990: 178.

4. J. Riera (2002: 56-61) en tractar dels heralds del rei Martí, comenta que procedien del regnat anterior: Catalunya (no se'n coneix el nom civil), Aragó (Jacquet de Portalbert) o el rei d'heralds Aragó (Joan de Bar).

5. ACA, C, reg. 1735, f. 6r. ROCA 1929: 326. Sempre que ha estat possible, els documents s'han revisat a partir dels originals i se n'ha fet una nova transcripció.

La carta no revela quina era, però deixa ben clar que portar una divisa principesca era un gest carregat d'implícacions polítiques. La concessió es feia amb la condició que Pedro de Luna no portés la banda (divisa castellana) en l'entrada i durant l'estada a Barcelona. És oportú recordar que per captar fidelitats i segellar aliances, Enric II de Castella (1369-79) va utilitzar la banda més enllà del seu àmbit territorial i la va concedir a cavallers no castellans, com és el cas d'algun membre de la família dels Luna. El fet va despertar recels a la cort aragonesa i Pere el Cerimoniós va prohibir a Álvaro Martínez de Luna portar la banda castellana juntament amb la creu de sant Jordi. El condecorat, ofès, optà per treure's la creu i conservar la banda, car a Castella no li havien imposat restriccions.⁶ Conscient, per tant, de les susceptibilitats que suposava lluir ambdues insígnies, l'infant Joan procedia amb cautela i, de manera preventiva, advertia el seu pare de les limitacions imposades a Pedro de Luna de portar la banda castellana. En el rerefons d'aquestes prohibicions hi ha, sens dubte, el conflicte que enfrontà els regnes d'Aragó i Castella, conegut com la guerra dels dos Peres (1356-75).

Altres documents d'aquests anys manifesten la mateixa imprecisió pel que fa a les empreses de l'infant Joan. El juliol de 1370 es concertava el seu matrimoni amb Joana de Valois, filla de Felip VI, dit l'Afortunat, i de Blanca de Navarra; Pere el Cerimoniós – interessat amb una ferma aliança amb França per encarar el conflicte amb Castella – començà els preparatius per a unes solemnes noces que se celebrarien després de Nadal. En previsió, el setembre de 1370, ja manifestava la intenció de «fer cavaller lo nostre car primogènit duc de Gerona, lo dia que aquell duch solemnitzarà son matrimoni».⁷ Òbviament una cerimònia com aquesta – per a la qual el rei preveia «fer grans messions e despeses» – requeria una espasa a l'alçada de la dignitat del cavaller. Per això, s'adreçà el 10 de desembre a Jaume de Sos, donant-li les instruccions pertinents sobre com havia de ser «lo gorniment de la espasa»:

[...] Per que us tornam escriure altra vegada, sobre la manera que volem que y tingats ço que us manam: que lo pom e lo mantí, e la cruera, e la guaspas, e los caps de la correja, façats fer d'aur, e que la dita correja sia de perles ab la empresa del dit nostre primogènit, e que les perles costen de .XXX. a .XL. lliures la onza. E que la civella sia a la part demunt oberta per tal que les perles de la correja no s'puxen guastar.⁸

El rei no diu quina era l'empresa que calia representar entre les perles de la corretja d'aquesta espasa de cerimònia; en canvi, dona indicacions ben precises

6. Sobre l'orde de la banda, i en concret sobre aquest episodi, vegeu FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA 2014: 18 i 2014-15: 137-38.

7. ACA, C, reg. 1550, f. 25v. No ve de nou l'elecció d'una festivitat com aquesta per armar un cavaller. R. Llull en el seu «Tractat de Cavalleria» (IV, 2) aconsella que «A fer cavayler se cové alcuna festa de les honrades de l'any, per so que, per la honor de la festa, se ajusten molts hòmens en aquell die e n aquell loc on l'escuder deu ésser cavayler: e que tuyt pregunuen Déu per l'escuder, que Déu li dó gràcia e benedició per la qual sie leyal a l'orde de cavaylaria» (LLULL 1988: 197).

8. ACA, C, reg. 1229, f. 21 (ROCA 1929: 51; MADURELL 1935: 12-13, 45).

per a protegir les perles. Atès que Joana morí a Besiers a mitjan agost de 1371, quan feia camí cap a Perpinyà per trobar-se amb el seu promès i solemnitzar el casament, no sabem què se'n feu de l'espasa i si realment es va utilitzar per a la cerimònia de «fer cavaller» el duc en una altra ocasió.

Ignorem també quina era l'empresa que l'infant volia trametre al noble i estimat vescomte d'Illa, juntament amb la lletra que li escrigué des de Xàtiva el 6 de febrer de 1371:

Lo primogènit. Ja sabets que us parlam de la nostra empresa e per tal com érem a Çaragossa no's pogué fer aquí. Ara, que som stats en València, havem-la feta fer e trametem-vos-la per lo portador de la present per que la portets.⁹

La informació és molt succinta; tan sols dona a entendre que l'infant i el destinatari ja havien tractat de la qüestió i que, per raons que no s'expliciten, l'emblema no es va poder fabricar a Saragossa. Finalment s'obrà a València i fou tramès al vescomte. La manca, però, de qualsevol altra indicació, no permet assegurar que fos un joell afaïçonat per algun argenter de la ciutat.

El receptor, Andreu de Fenollet, tercer vescomte d'Illa i quart de Canet, es mereixia una distinció com aquesta, car va jugar un important rol polític, militar i diplomàtic en temps del rei Pere.¹⁰ La relació amb l'infant es degué estrènyer a partir del 1374, quan va entrar al seu servei com a conseller i camarlenc i va complir moltes missions diplomàtiques. A tall d'exemple, fou enviat a França, juntament amb Pere d'Artés, per negociar el matrimoni de Joan amb Violant de Bar el 1379. Mort el 1386, el seu fill i hereu, Pere de Fenollet, fou coper del duc de Girona (1382) i tingué un rol important en els afers sicilians de l'infant Martí a partir del 1392 (COSTA 1991: 60-62).

Com veurem, a la darrerria del 1371, l'infant Joan ja atorgava la divisa de l'àguila. Potser per tal raó, J. M. Roca (1929: 326) afirma que aquest fou l'emblema rebut per Andreu de Fenollet. Tanmateix, quan es fa la primera concessió de la divisa de l'àguila, Joan mana renunciar a la del corn, l'única vegada que hem trobat esmentada aquesta empresa.

Davant la manca de precisió, no es pot descartar que l'empresa sense identificar que es dona a Pedro de Luna (1368), la que es fa representar a l'espasa per a la investidura de l'infant com a cavaller (1370) o la que es concedeix a Andreu de Fenollet (1371) fos la del corn, la de l'àguila, o alguna altra de la qual no en tenim coneixença i que podria haver estat la primera que va crear el duc de Girona.

9. ACA, C, reg. 1737, f. 16r-v (ROCA 1929: 326).

10. Participà en l'expedició a Sardenya (1354) i lluità contra Pere I de Castella, amb una companyia d'homes a cavall. Tot i que caigué pres, el 1367 tornava ser a la cort del Cerimoniós i, com a capità del Rosselló i Perpinyà, tingué una notable activitat militar davant els rumors d'una incursió de l'infant Jaume de Mallorca per recuperar els dominis del seu pare i vigilà les incursions de companyies estrangeres pel Rosselló (COSTA 1991: 54-57; *Enciclopèdia Catalana*, s.v.).

2. Un fermall amb l'empresa del duc de Berry (1374)

La mort de Joana de Valois abans de poder-se celebrar el casament amb l'infant Joan feu que aviat s'iniciessin nous tractes matrimonials. El 6 de març de 1373 ja es realitzaven les esposalles amb Mata, filla del comte d'Armanyac, també emparentada amb la casa reial francesa. I el 25 d'abril del 1373, l'arquebisbe de Tarragona oficiava la cerimònia nupcial a la catedral de Barcelona.¹¹ Aquesta unió convertia l'infant d'Aragó en cunyat del duc Joan de Berry (1340-1416), mullerat el 1360 amb Joana d'Armanyac, la germana de Mata. Joan devia estar orgullós d'emparentar amb un il·lustre príncep de la flor de lis, un home amb una personalitat fascinant que, si bé no va destacar en el terreny polític i militar, sí que fou «un hàbil diplomàtic i un astut mecenes; home de poder i diner, apassionat i cobdiciós, enamorat del bell i del nou, protector d'artistes i escriptors, mecenes, constructor, col·leccionista i bibliòfil» (PASTOUREAU 2008: 220).

El vincle familiar que naixia era, sens dubte, una bona ocasió per refermar aliances polítiques i diplomàtiques entre ambdues corts i rubricar-les, en el pla simbòlic, amb regals i divises.¹² Un intercanvi d'aquesta casta era un mitjà per honorar un relació i per fer visible una aliança, amb les obligacions que això podia comportar (HABLOT 2006). Sembla que fou el duc francès qui va prendre la iniciativa. Un any després del casament de Joan amb Mata, li feu arribar un fermall amb la seva empresa i pregà a l'infant d'Aragó que li trametés la seva. Ho explicita una lletra que el 30 d'abril del 1374 el primogènit adreça al vescomte de Rocabertí per agrair-li les informacions que li ha tramès de les parts de França i confirmar-li que el camarlenc del duc de Berry, Pere de Sentmur, li ha lliurat l'esmentat fermall:¹³

Lo primogènit d'Aragó. Mossèn lo veçcomte, vostra letra havem reebuda. E graham-vos molt ço que ns havets de novell significat ab aquella, vos pregants que de mentres siats en aqueixes partides, certifiquets lo senyor rey e nos de tots los novells que haïats de que's dege escriure e fer-ne'ts al dit senyor e a nos agradable servey. Ço que la dita letra vostra conté, que mossèn Pere de Sentmur vos ha dit, és ver: és a ssaber, que mossèn de Berri nos ha tramès per ell .I. ffermall en què és la sua empresa e que ns ha enviat a pregar que nos li trametam la nostra. Però nos no havem portat encara lo dit fermall, ne'l portariem sens voler e sabuda del senyor rey, al qual havem lo dia prop passat especialment sus aquest fet escrit per mossèn Ramon de Planella. E tantost que'n hajam resposta, fer-vos-hem saber ço que'n sia. E en cas que hajam a

11. L'abundant documentació referida a les negociacions matrimonials i a la celebració del casament n'han permès un coneixement detallat: ROCA 1929: 65-70; JAVIERRE 1930: 5-11, MADURELL 1935.

12. L'intercanvi d'objectes sumptuaris entre Joan de Berry i les corts hispàniques ha deixat precioses penyores (DOMENGE 2009). No sempre se sap quines eren les joies regalades. Per exemple, el 1379 el primogènit d'Aragó mana donar 100 florins d'or a «Lustrach, scuder del duch de Barri [...] per esguard d'algunes joyes que portà al dit senyor». ACA, MR, reg. 596, f. 74v.

13. Pierre de Semur ja era *chambellan* del comte de Poitiers i de Màcon, títol que ostentava Joan de Valois abans d'obtenir el ducat de Berry l'any 1360. Semur fou un dels testimonis de l'enllaç nupcial del duc amb Joana d'Armanyac (AUTRAND 2000: 250).

trametre a mossèn de Berri, plau a nos molt que vós hi anets davant tot altre e sus açò haurets vós nostre ardit tantost que loch hage.¹⁴

No convé passar per alt el comentari del duc de Girona. Per alguna raó fa saber al vescomte que encara no ha portat el fermall, tot esperant l'autorització del seu pare, al qual fa poc ha informat del succés, se suposa que esperant-ne el consentiment. Aquestes reserves potser no són solament una mostra de respecte i una deferència cap al seu progenitor, sinó una evidència clara que el lluíment de la divisa d'un príncep estranger suposa una presa de partit en el joc complex de les relacions polítiques i diplomàtiques del moment.¹⁵ Al final de la carta Joan exposa que, quan tingui la resposta paterna que l'autoritzi a portar la insígnia de Berry i a trametre la seva al cunyat, vol que el vescomte de Rocabertí sigui l'emissari encarregat de l'afer. Tot fa pensar que de manera immediata el rei Pere va donar el seu consentiment i que l'infant Joan va preparar la divisa (suposadament una joia) per correspondre amb celeritat a la petició del seu cunyat, tractat de «frare» en la relació epistolar. Diverses cartes del 1374 ho atesten. El 18 de maig el primogènit escriu al vescomte:

Ja sabets com lo duc de Berri, frare nostre, nos tramès per mossèn Pere de Sentmur, camarlench seu, la sua divisa, la qual lo dit duch nos pregave que portàssem per amor d'ell e que nos plagués que li trametèssem la nostra divisa. E havem delliberat que la dita nostra divisa vós portets al dit duc. Per quan us pregam que decontinent vingats a nos per la dita raó, e d'açò·ns farets assenyalat plaer.¹⁶

Sembla que la impaciència de Joan era gran i que el vescomte no actuava amb la promptitud que el seu senyor volia. Per això, al cap de cinc dies, el 23 de maig,¹⁷ s'hi adreçava de bell nou amb to més sever per notificar-li que hi anés tan aviat com pogués, que no el retindria més d'un o dos dies:

Per quan marvellans-nos molt de vós com no sots vengut a nos, com la dita divisa que nos entenem a trametre al dit duch sia feta e acabada passats són XV jorns. Vos pregam afectuosament que vista la present, sens altra dilació e excusació, vingats a nos per reebre la dita divisa e haver informació de nos sobre la forma e manera que havets a tenir en donar la dita divisa. E en açò no haia falla si complaure-nos volets. Certificans-vos que açí no us tenrem sinó .I. dia o .II., que tantost vos en tornarets.¹⁸

14. ACA, C, reg. 1740, f. 79r-v.

15. Anys més tard (1385), en el context de les tensions entre pare i fill, el rei Pere li retreu la seva inclinació cap a França i Castella enloc de decantar-se pels anglesos. La resposta del duc de Girona és eloqüent: «que pot ésser e és ver yo hagués e haia huy major afecció a les cases de França e de Castella que d'Anglaterra, mas per aquesta afecció, creu senyor, que no pot ésser dit que ladonchs, ni despulls, me sia tant assenyalat per franceses ne per castellans contra angleses, que men puxa ésser imputada parcialitat» (ROCA 1929: 425).

16. ACA, C, reg. 1739, f. 83r.

17. El dia abans (22 de maig), Joan havia escrit al seu camarlench Ramon de Planella per tal que, tan aviat com fos possible, lliurés les cartes al vescomte i que aquest comparegués per dur a terme la missió que li confiava (ACA, C, reg. 1739, f. 83 r).

18. ACA, C, reg. 1739, f. 83r-v. Roca (1929: 326) sintetitza molt el contingut d'aquestes lletres i comenta que finalment el primogènit va enviar Pere d'Artés amb la divisa al vescomte perquè aquest la portés al duc de Berry.

Per quina raó el duc insistia tant que fos el vescomte qui lliurés la joia a Joan de Berry? Quins mèrits i confiances el feien el candidat ideal? Felip Dalmau de Rocafort i Montcada (1342-92) fou un home hàbil en el camp militar i en l'administració, capacitat per al govern i també destacà com a cortesà i home de lletres. Ja fou proper al rei Pere, que li confià missions delicades i li concedí càrrecs importants; amb tot, llurs relacions foren tenses en molts moments i va caure sovint en desgràcia. Del 1368 ençà estigué molt lligat a l'infant i prengué partit per ell quan pare i fill es desavinguaren. «Formava part del seu consell, l'acompanyava sovint en els seus desplaçaments i, almenys des de 1371, era un dels seus camarlencs. L'infant, ja llavors caçador apassionat, mantenia amb ell una activa relació esportiva» (SOBREQUÉS 2011: 256). L'amistat s'enfortí més arran de la mort del rei Pere i recuperà el càrrec de vicari general dels ducats d'Atenes i Neopàtria. Va seguir a Catalunya com un dels principals consellers de Joan I, al qual prestà serveis militars, però li sobrevingué la mort poc després d'haver-se embarcat amb l'infant Martí cap a Sicília el 1392. Per la seva cultura i afició literàries hom el considera el probable autor d'un *Llibre de cetreria* destinat al bisbe de València Jaume d'Aragó.¹⁹

De bell nou, els documents són poc explícits pel que fa a les empreses que els ducs de Berry i de Girona s'intercanviaren. Almenys sabem que la de Joan de Valois tenia la forma d'un fermall; en el cas de l'infant d'Aragó ni tan sols això. Atesa la distinció i l'honorabilitat del destinatari, hom pot suposar que també fos un joiell més o menys valuós, no sols per una qüestió de reciprocitat, sinó perquè, segons la documentació de l'època, el fermall és un dels ornaments més vistosos i escollits per representar-hi les divises; uns joiells que magnifiquen la imatge dels prínceps i senyors, els quals hi destinen quantitats exorbitants, sobretot quan els volen enriquit amb pedres fines i perles de gran valor. Les compres de fermalls per part de Joan i de la seva esposa Violant de Bar revelen a bastament el prestigi que aquests joiells tenien aleshores en les cambres reials.²⁰ Entre els fermalls n'hi havia d'ornats només amb pedres precioses (robins, balaixos, safirs, maragdes, diamants) i perles, però també d'altres amb representacions humanes, animals o vegetals.

Quina podia ser la divisa del duc de Berry representada en el fermall que va enviar al seu cunyat, el primogènit d'Aragó? És molt probable que fos l'os, una divisa forjada durant els anys que va sofrir captivitat a la cort anglesa, quan precisament es començava a generalitzar l'ús d'emblemes individuals, elegits lliurement per part dels prínceps, tot superant el tradicional sistema heràldic. L'adopció de l'os per part del duc és ben atestada almenys del 1365 ençà. M. Pastoureau

19. *Enciclopèdia Catalana*, s.v.; <https://dbe.rah.es/biografias/64320/felip-dalmau-de-rocafort-i-montcada>.

20. Estan ben documentats els que compraven a mercaders occitans generalment pels volts de Nadal i els que encarregaven a alguns dels orfèvres de confiança que treballaren regularment per a la cort, com el lúgur Joan de Palomar (DOMENGE 2015: 368-373; DOMENGE 2016b: 55-56). Sobre la importància dels fermalls en la joieria de l'època vegeu, LIGHTBOWN 1992: 136 ss. (amb una extensa presentació de llur diversitat tipològica i ornamental); VIDAL 2018.

(2008: 220-230) argumenta de manera convincent que la tria de l'animal no respon a consideracions simbòliques ni a llegendes amoroses, sinó a un simple joc de paraules. A mitjan 1360, Joan rep de la corona el ducat de Berry i, en anglès, la primera síl·laba *Ber* sona igual que el nom de l'os (*bear*). L'afecció i el lligam del duc pel seu feu eren tan forts que es feia dir Berry a la cort anglesa d'Eduard III; amb la divisa de l'os ho proclamava de manera encara més evident, car el feia representar en palaus i castells, llibres, documents, segells, joies i tota mena d'objectes i teixits.²¹

Vers 1375 – just després de l'intercanvi de l'empresa amb Joan d'Aragó – es té constància de la utilització de l'altra divisa (el cigne nafrat) que apareix sovint en els objectes de Joan de Valois, com per exemple en alguns dels seus cèlebres manuscrits il·lustrats.²² Per manifestar la seva devoció al patró del Berry, *Saint-Ursin* podia jugar amb les paraules os i cigne, ja que segons les especulacions lèxiques de l'època, el nom del sant (*Ursinus*, en llatí) resultava de la fusió dels mots *ursus* (os) i *cignus* (cigne).²³

Cal preguntar-nos, igualment, quina era l'empresa que Joan d'Aragó va transmetre al duc francès. Roca (1929: 326) afirma que era la de l'àguila, però els documents evocats no són explícits. És probable que ho fos, ja que el duc de Girona la utilitzava almenys del 1371 ençà i ja havia renunciat a la del corn. Si tenim present que quinze anys més tard se serví encara de l'àguila per a un intercanvi d'altíssim nivell – amb el rei de França, Carles VI – la suposició encara té més fonament.

No és difícil imaginar com podien ser els fermalls amb l'os i l'àguila. Alguns joiells conservats a la catedral d'Essen – considerats creacions parisenesques de vers 1390-1400 – presenten animals com una àguila o una cèrvola; un fermall amb un dromedari (Museo Bargello de Florència) també mostra el gust declarat per les representacions animals, algunes de les quals podien tenir un significat emblemàtic. Tanmateix, quan els ducs es barataren llurs emblemes el 1374, les innovadores tècniques d'esmaltar amb blanc opac i vermell transparent encara no s'havien fet un lloc en la producció parisenca; més aviat triomfaren a partir del 1380 i en els anys del canvi de segle.²⁴

Per altra banda, una exquisida representació pictòrica ens revela l'efecte que produïen els fermalls emblemàtics quan eren lluïts pels seus posseïdors. Al Wil-

21. Se sap que el duc posseïa diversos ossos i que, insòlitàment, en feu representar un als peus de la seva escultura jacent, en lloc de l'habitual lleó que hom veu en les sepultures principesques. Fins i tot s'ha dit que ell mateix, al final de la seva vida «había adquirido la apariencia de un oso, y es ese rostro ursino el que el mármol de su estatua yacente nos ha conservado» (PASTOUREAU 2008: 229). Es té constància, així mateix, de joiells amb la divisa (*Paris-1400* 2004: 162).

22. Una bona mostra és la decoració marginal de les *Grandes Heures* (París, BNF) de Joan de Berry (AVRIL s.d.: 108-111).

23. L'emblemàtica del duc és encara més diversa i complexa. A part de les dues divises esmentades, cal tenir-ne en compte una tercera (la branca de taronger), així com el mot «le temps venra», els colors vermell, blanc i blau i les inicials V i E (MÉRINDOL 2006: 129-130; HABLOT 2001: 62-63; HABLOT 2016: 78).

24. KOVÁCS 2004: 226, 256-57; TABURET 1999: 286; *Paris-1400* 2004: 161-164.

ton Dyptich (National Gallery, Londres), tant el rei Ricard II com tota la cort angelical que acompanya la Mare de Déu, porten el collar de les ginestes i un impactant fermall sobre el pit amb la divisa de Ricard II: el cérvol blanc, lligat amb un collar en forma de corona i un exagerat banyam, rematat amb perles en l'exemplar del rei (GORDON et al. 2015). Altres importants fermalls amb divises reials de l'entorn del 1400 es coneixen a través de representacions pictòriques que mostren com eren i com es portaven.²⁵

3. *L'empresa de l'àguila*

La utilització d'aquesta empresa remunta almenys al 1371. Probablement fou la que el duc de Girona va mantenir durant un període més dilatat, almenys fins a començament de la dècada dels noranta, quan ja havia pujat al tron. Devia ser una insígnia prestigiosa, amb connotacions polítiques i ben escaient per a intercanvis selectius, com els que feu amb Carles VI de França i, potser, amb el duc de Berry.

El darrer jorn del 1371, l'infant va oferir dues àguiles daurades als nobles Gilabert i Berenguer de Cruïlles:

Lo primogènit, etc. Mossèn Arnau [...] axí matex vos trametem dues àguiles daurades de la nostra empresa, les quals donets e liurets en persona nostra als nobles mossèn Gilabert de Cruïlles e mossèn Berenguer de Cruïlles, e lis mostrets la ordinació que per la dita empresa deuen servir, la qual ordinació vos trametem dins la present interclosa; e com aquella hauran ells legida, cremat-la e reebet d'ells e de cascú d'ells sagrament a homenatge de observar la dita ordinació. Volem, emperò, que abans que vós les dites àguiles donets als dits mossèn Gilabert e mossèn Berenguer, ells e cascú d'ells jaquesquen la empresa del corn, la qual empresa del corn d'ací avant no haïen a portar, e açò volem que·ls manets de part nostra.²⁶

Queda clar que la presentalla dels emblemes anava acompanyada de l'ordenança que en regia l'ús i que calia seguir rigorosament. Com bé s'indica, un cop llegida, s'havia de cremar, com si no se'n volgués deixar cap rastre per tal que no se'n fes un ús indegut o caigués en mans alienes. Un manament com aquest

25. Per exemple, el poeta Oswald von Wolkestein en una miniatura del *Liederhandschrift B* (Universitätsbibliothek d'Innsbruck) llueix el de l'ordre del dragó de l'emperador Segimon, juntament amb el de la gerra de lliris de Ferran d'Antequera (LIGHTBOWN 1992: 449). El fermallet de la gerra també el porta el mateix Ferran I d'Aragó sobre l'estola, en una miniatura del llibre d'hores del seu fill Alfons, on es representen les exèquies del pare (ESPAÑOL 2001: 215).

26. ACA, C, reg. 1738, f. 76v. A continuació (f. 76v-77r) hi ha la lletra (expedida a Figueres el mateix dia) adreçada als Cruïlles, en la qual es notifica que Arnau Orcau els porta dues àguiles i que els mostrarà l'ordinació que han de servir – ara no es diu que després es cremi – i que han de fer sagrament i homenatge. Es recorda també que han de deixar l'empresa del corn (ROCA 1929: 326). El baró Arnau d'Orcau (senyor de Conques, Figuerola d'Orcau, Benavent de la Conca i Castelltallat) fou majordom de Pere el Cerimoniós i dictà testament el 1387 (*Enciclopèdia Catalana*, s.v.).

evidència novament el caràcter elitista i un tant misteriós que envolta el món de les empreses.

Els condecorats – que havien de renunciar a l'empresa del corn – eren probablement Gilabert de Cruïlles i de Mallorca, i Berenguer de Cruïlles i de Mosset. El primer (c. 1306-95) pertanyia als Cruïlles de Peratallada, una de les dues grans branques sorgides de la línia troncal. Fou fet cavaller a la coronació d'Alfons III (1329) i després el Cerimoniós li confià importants missions polítiques, militars i diplomàtiques: participà en l'expedició sarda del 1354, acompanyà el rei a Avinyó, i fou un dels qui negociaren la pau amb Castella (1361-62). Potser la seva participació en la defensa de Càller el 1371 feu que l'infant el volgués honorar amb la seva empresa de l'àguila. Com a capità general del mar, assolí altres gestes importants per a la Corona i com a governador dels comtats de Rosselló i Cerdanya, el 1384, defensà el país contra el comte d'Empúries. Per bé que quan Joan fou proclamat rei el destituï, s'hi reconcilià aviat, fou reposat en la governació del Rosselló i defensà el comtat de la incursió dels Armanyac el 1392.²⁷

L'altre distingit amb la divisa de l'àguila, Berenguer de Cruïlles i Moset (c. 1340-c. 1402) pertanyia a la línia secundària de Calonge i Bestracà. Sembla entrar en escena amb la guerra contra Castella, fou almirall a Sardenya i, com el seu parent, lluità a Càller contra els Arborea, motiu que li pogué valdre la condecoració de l'àguila. El 1375 fou ambaixador a França prop del duc d'Anjou. Se sap que després va servir Joan I i que el 1391 era camarlenc de l'infant Martí, al costat del qual tingué un paper important en la repressió de la revolta dels barons sicilians enemics de la Corona d'Aragó, i per això fou premiat amb extenses baronies a l'illa. Encara el 1393 es confiava en ell per capitanejar l'estol que havia d'anar a Sardenya.²⁸

Cal esperar setze anys per trobar noves referències a l'empresa. Si es pogués verificar que la divisa enviada al duc de Berry (1374) era la de l'àguila, el lapse de temps es restringiria tres anys. Després del traspàs de Pere el Cerimoniós, a començament del 1387, Joan va preparar la seva coronació, per bé que no s'arribés a celebrar. Amb tot, va encarregar diversos arreus a l'argenter Bartomeu Coscolla per oferir-los a un nebot seu, fill del rei de Castella, amb motiu de la cerimònia. En una lletra enviada al seu tresorer el 30 de novembre de 1387 li fa saber:

Nos havem cert ardit que·l rey de Castella tremetrà a nostra coronació un de sos fills, los quals, segons que sabets, son nabots nostres. Per què volem e us manam que de continent façats fer una spassa lo guarniment de la qual pes II marchs e mig fins en tres, e la correja de dos marchs fins en dos e mig, e sia d'aur fi tot, ab nostres armes, e lo foure e el parge de la correja sia de sebastre. E fets fer axí mateix una àguila que sia d'aur que pes una onça; e tot açò faça en Coscolla, e [...]²⁹

27. *Enciclopèdia Catalana*, s.v.

28. Després serví el rei Martí en afers diplomàtics i administratius (*Enciclopèdia Catalana*, s.v.).

29. ACA, C, reg. 1952, f. 75 (MADURELL 1979-1982: 327-328). El document també dona una indicació interessant sobre l'espasa i la correja: cal que es faci a mida del net del tresorer, segurament perquè era un nen d'edat similar. El destinatari de la lletra s'havia de preocupar, endemés, de

Encara que en el document no es diu que l'àguila fos l'empresa reial, tant la importància de l'acte com el rang del destinatari ho fan plausible. Del matrimoni celebrat el 1375 entre l'infant de Castella (futur rei Joan I, 1379-90) i Elionor d'Aragó, germana de Joan I, havien nascut dos fills que eren, efectivament, nebots del rei d'Aragó: Enric, futur rei de Castella i Ferran, que acabaria essent rei d'Aragó. Infantats només amb un any de diferència, el 1379 i 1380, encara eren nens quan Joan I preparava la seva coronació, i no sabem quin dels dos pensava enviar el rei de Castella a la cerimònia del seu cunyat. Encara que la coronació no arribés a bon port, és probable que les obres, encarregades abans, sí que ho fessin; però no sabem què se'n va fer ni si el destinatari fou el que s'havia previst de bon començament.

Per afaïçonar les obres (l'espasa i l'àguila) el rei triava un argenter de confiança, Bartomeu Coscollà, que ja portava anys al seu servei i que surt citat en la documentació com a «argenter de casa del senyor duc».³⁰ Així, l'any 1374 havia de rebre 207 lliures per diverses obres d'or i argent que havia obrat a València per manament del duc, o el 1382, més de 67 lliures per l'argent que feu servir en quatre esmalts per a quatre ministres de xeremia i cornamusa. La protecció que li dispensa el duc es fa explícita en l'ordre que dona el 1378 de pagar tot el que ell i la cort puguin deure «als feels de casa nostra, Pere Bernés e Berthomeu Coscollà», o la súplica als jurats i prohoms de València que li paguin l'argent que havia emprat de més en un reliquiari del dit de sant Jordi. L'estima que l'infant Joan tenia per l'argenter s'expressa amb claredat al final de la lletra: «Axí mateix haiats lo dit Berthomeu per recomanat en tot ço que haya mester ab vosaltres per honor nostra, sabents que d'açò ns farats plaer, lo qual molt vos grahiem».³¹ La documentació coneguda revela que Coscollà va destacar com a fabricant de segells per a la casa reial: en va fer per a Mata d'Armanyac, per a Sibila de Fortià i per als reis Martí, Ferran i Alfons; així mateix, n'obrà per a diverses institucions i oficis del regne de València. També va treballar a la seca de València com a encunyador i tallador. En reconeixement als serveis prestats a la cort, els reis li concediren rendes i privilegis al regne de València.

Mig any després, era un altre prestigiós argenter qui obrava una àguila – tampoc no es diu que fos l'empresa reial –, en aquest cas d'argent daurat, per al guarniment, sembla, de les seves vestidures:

Tresorer. Manam-vos que'n continent paguets a'n Francesc Vilardell, argenter de Barchinona, ço que cost una àguila d'argent daurada que havem feta fer, e algunes

cercar mil erminis bells, i de tenir-ho tot a punt per portar-ho allí on el rei digués, vuit dies abans de la coronació.

30. Bartomeu Coscollà fou actiu durant més de 50 anys, entre 1370 i 1426 (el 1430 consta que ja havia traspassat). Per a una aproximació biogràfica, amb un recull de les referències documentals fins aleshores conegudes, vegeu SALAS 1936: 425-27. L'autor anuncia un futur treball sobre l'argenter, basat en un centenar de documents aplegats, que no ens consta que s'arribés a realitzar, o almenys a publicar. J. V. García Marsilla ofereix una síntesi biogràfica (amb la bibliografia actualitzada) en el *Diccionario Biográfico electrónico de la Real Academia de la Historia* (en xarxa), s.v. *Bartomeu Coscollà*. Vegeu també les aportacions de: ALIAGA, RAMÓN 2014; CANDELA 2016.

31. ACA, C, reg. 1745, f. 59 (ROCA 1929: 194).

altres obres fetes per en Jacme Cupí, brodador, a obs de una friseta nostra, segons que [...]»³²

Francesc Vilardell (doc. 1383-1423) fou un destacat orfebre barceloní que va treballar regularment per a la catedral de Barcelona no sols en la reparació, manteniment i neteja dels arreus argèntics de la sagristia, sinó que també li encarregaren o compraren algunes peces. A més d'un parell de bordons i d'un encenser, el 1383 era remunerat per l'esplèndida creu de santa Eulàlia, sortosament conservada.³³ De manera més puntual, també va rebre algun encàrrec dels consellers de la ciutat. Durant el regnat de Joan I, la cort s'adreçà a ell per fer-li diverses comandes: a més de l'àguila d'argent, el 1387 es deixa constància de dos esmalts d'or i argent que Vilardell s'havia compromès a enllestir abans de la nit de Nadal. El juliol del 1392 el propi rei l'autoritzava a vendre diverses peces de vaixel·la, per valor de 142 lliures que li devia i que no li podia pagar; molts d'aquests objectes s'havien obrat per a la seva filla, la infanta Joana de Foix.³⁴ El vincle de Vilardell amb la cort va continuar durant el regnat de Martí I i de Maria de Luna, per a la qual va obrar peces de vaixel·la, joies, complements per a les selles i *utensilia sacra* per a la capella (JAVIERRE 1942: pàssim).

La divisa de l'àguila encara era vigent el 1391, ja que el rei feia aquest manament al mestre racional:

Manam-vos que en totes les cases que havets obrades e obrarets d'aquí avant, façats fer lo nostre senyal, e de nostra cara companyona la reyna e, axí mateix, la empresa de la àguila e del sinyell, segons que'l feel argenter de casa nostra, en Berthomeu Coscollà, vos accomptarà de part nostra largament.³⁵

Per bé que en el document es llegeixi amb claredat «cases», cal pensar que el terme assumeix una semàntica molt àmplia i fa referència no sols als edificis o palaus, sinó també a tots aquells objectes susceptibles de ser marcats amb els distintius reials.³⁶ Sigui com sigui, en tot allò que s'obré d'aleshores ençà, calia incorporar-hi les armes reials i les de l'esposa Violant, així com les empreses

32. ACA, C, reg. 1954, f. 135r (Saragossa, 11 de juny de 1388) (MADURELL 1979-1982: 330-331, doc. 46). Segons el DCVB, la friseta és una «roba de llana, pelosa, generalment verda o vermella, que serveix per a fer cobritauls, faldetes de davall, camisetes, etc.»

33. Vegeu les abundants referències documentals sobre l'argenter compilades per DALMASES 1992, II: 153-156. Per a una aproximació a la creu, DALMASES 1992, I: 199-201, 444.

34. Es tractava d'una tudonera d'argent, una ouera daurada, dos pitxers blancs amb les armes de la infanta i una tassa francesa daurada (DALMASES 1992, II: 218). En realitat, però, el rei degué reunir el diner que devia a l'argenter ja que uns mesos després, el desembre, enviava a la seva filla Joana, recentment casada amb Mateu de Foix, algunes joies, argenteria de taula, arreus de capella, paraments de llit i selles. Entre les peces de vaixel·la hi consten, efectivament, les quatre que havia obrat Francesc Vilardell, ja que tant la descripció com el pes ho certifiquen. El document referit a l'aixovar lliurat a Joana de Foix fou publicat per SANPERE 1878: 81-83 i per ROCA 1925: 94-95.

35. ACA, C, reg. 1961, f. 96v. La carta fou expedida des de Saragossa el 9 de novembre (CO-ROLEU 1889: 111).

36. En aquest sentit ho interpreta ESPAÑOL 2009: 270: «se sobreentiende que esto contempla desde la indumentaria, el ajuar personal, el palacio o la encuadernación de libros».

de l'àguila i del cinyell. El caràcter lacònic de la lletra es justifica per les explicacions més detallades que havia de donar l'argenter de la casa reial, Bartomeu Coscolla. És el mateix que s'havia encarregat, uns anys abans, de realitzar l'espasa i l'àguila d'or que Joan I volia oferir a un dels infants de Castella. Atesa la pràctica que podien tenir els argenters en obrar joies amb els emblemes reials, no és estrany que es confiés en ells per donar les pertinents instruccions sobre com representar-los.

El rol dels brodadors també va poder ser important en la formalització de l'emblema, ja que els teixits de luxe, i més concretament les vestimentes dels sobirans, es decoraven sovint amb llurs divises. Per bé que no s'especifiqui, devien tenir valor emblemàtic les vuitanta-set àguiles d'or que el sobirà va fer representar en una cota al famós brogador de la cort, Jaume Copí, el mateix any que fou proclamat rei:

[...] a·n Jacme Copí, brogador de casa del senyor rey [...] li eren degudes per .LXXXVII. àguiles d'or embutides, les quals havia obrades en una cota de zeytoní blau del dit senyor, segons que·s conté en lo dit albarà, lo qual cobre: CLXXIII florins d'Aragó.³⁷

Com en els cas de les altres divises fins ara comentades, la documentació tampoc no descobreix per quina raó es va adoptar l'emblema de l'àguila.³⁸ Quan el duc de Girona l'escull, feia temps que s'utilitzava com a motiu heràldic. M. de Riquer (1983, I: 234) recorda que l'àguila «és considerada el primer dels ocells, com, en menor mesura, el lleó el primer dels animals de la terra». Els antics bestiaris la tenen per un ocell gentil, senyor de tots els altres, una preeminència que per força havia d'agradar a un primogènit reial. R. Llull també ressalta la seva supremacia en constatar que «és rey de les aus, que vola pus alt a les altres aus». Així, la grandesa, bellesa, força i vol majestuós de l'àguila justifiquen la seva preeminència i l'abundància de representacions, sovint amb intencions simbòliques i emblemàtiques.

A part de ser un animal que simbolitza el poder, hi ha un detall que potser va pesar a l'hora de ser triat per Joan com a divisa. Ell havia nascut precisament el 27 de desembre de 1350, dia de sant Joan evangelista i com és ben sabut, l'àguila n'és el símbol. Es podria tractar, per tant, d'una empresa amb transfons religiós, a la qual se sobreposava la circumstància personal del seu dia de naixença.³⁹

37. ACA, MR, reg. 385, f. 219v. El pagament, registrat el desembre del 1387, havia estat ordenat per un albarà el 3 de setembre. DURAN 1973: 316. Sobre el brogador, vegeu també AYMERICH 2016 i la puntualització de VIDAL 2022: 108.

38. VIELLIARD-MIROT 1942: 107, en comentar la sol·licitud d'intercanvi de divises de Joan I amb Carles VI afirmen, ras i curt: «l'ordre de l'Aigle venait des Hohenstaufen».

39. Com a acció de gràcies, la mare, Elionor de Sicília, va oferir trenta brandons de cera a Sant Joan de Perpinyà. La satisfacció per haver infantat un fill que pogués garantir la successió masculina es va manifestar amb festes i donatius generosos (TASIS 1959: 21). Hem comentat que les divises de Joan de Berry (l'os i el cigne) es podien interpretar, a partir del joc de paraules, com una referència a Saint-Ursin, patró del Berry. No sembla haver estat el cas de l'àguila del duc de Girona.

És pertinent recordar que en les festes de la coronació de Martí l'Humà i Maria de Luna (l'abril del 1399), celebrades a l'Aljaferia, es representaren diversos entremesos a mesura que arribaven les exquisides menges del convit. Desfilaren successivament una àguila d'or, una vibra molt bella i una gran roca en forma de muntanya coronada per una lleoparda (MASSIP 2003: 65-68). Si hom ha considerat que la lleoparda podia escenificar una de les divises que va tenir el rei Martí, per al cas de l'àguila només s'ha assenyalat que, essent la més majestuosa de les aus, simbolitzaria el poder del sobirà, sense considerar la possibilitat d'un reclam més explícit i directe a la divisa del seu germà Joan, tan important i duradora. Potser la simbologia general (reial i religiosa) de l'àguila no necessitava altres raons, però el fet que uns anys més tard, en la festa de la coronació de Ferran I (1414), el segon plat s'acompanyés de l'entremès de la gerra de santa Maria – un clar reclam a l'orde de la gerra i el griu que havia creat el 1403 – evidencia la importància que tenien les empreses i l'hàbit d'escenificar-les en contextos d'exaltació monàrquica, davant de convidats que de ben segur en podien fer una correcta identificació.

Tot i la importància que sembla haver tingut aquesta divisa, les referències documentals a objectes marcats amb l'àguila són més aviat escasses. És cert que en inventaris sovint apareixen peces decorades amb aquest animal, però en molts casos creiem que té un sentit més decoratiu que no pas emblemàtic ni heràldic.

4. *La divisa del collar (amb ala?)*

A la darrerria dels anys setanta, els documents esmenten la divisa del collar que, òbviament, es devia portar al coll, encara que també pogués ser un motiu icònic per ser representat on calgués. Potser la creació de la nova divisa es fa en el context d'un altre enllaç matrimonial, després de la defunció de Mata d'Armanyac el 1378. A partir de l'abril del 1379, i després d'una ambaixada oficiosa, s'intensifiquen les negociacions per tancar aviat els pactes amb el rei de França i convertir la seva neboda, Violant de Bar, en la muller del primogènit d'Aragó.⁴⁰ L'afermament d'unes noves aliances familiars podien ser una bona ocasió per ampliar el ventall emblemàtic amb una altra insígnia.

Ara com ara, el primer esment que es coneix a aquesta divisa és en relació a la infanta Joana. Dels cinc fills que el duc de Girona havia tingut amb Mata d'Armanyac, només va sobreviure Joana, que acabaria essent comtessa de Foix gràcies al seu matrimoni, l'any 1392, amb Mateu, l'hereu del comtat.⁴¹ El gener de 1379 el duc de Girona s'adreça per carta a Andreu Guillem, camarlenc i majordom de la infanta, per fer-li saber que:

40. TASIS 1958: 81. Per a un repàs exhaustiu de les candidates per a aquest enllaç, vegeu JUNCOSA 2021.

41. Els quatre germans de Joana, els infants Jaume (1374), Joan (1376), Alfons (1377) i la infanta Elionor (1378), visqueren pocs dies (BOFARULL 1896: 299-301).

Nos trametem a nostra cara filla la infanta donna Johana una divisa de collar dala, que nos novellament havem presa, la qual deu portar tots dies la dita infanta al coll, axí com nos la portam o almenys quant irà per vila, manants-vos que de son estament e salut nos certiffiquets ab vostres letres, totes vegades que us sia avinent.⁴²

El document és explícit pel que fa a alguns aspectes. Es tracta d'una divisa que el primogènit ha adoptat recentment i que porta de manera contínua. Mana que la seva filla també la porti, sobretot quan «irà per vila», o sigui, en les presentacions públiques, fora de l'entorn més privat o domèstic. Convé recordar que Joana era aleshores una nena de tres anys i mig, la qual cosa revela que el sentit de portar una divisa curial no tenia res a veure amb el significat que tenien les empreses dels ordes de cavalleria.

En canvi, el document resulta ambigu en un altre aspecte: és possible llegir collar d'ala? O cal interpretar «collar de la», com va fer J. M. Roca (1929: 326)? És l'ala una altra divisa o simplement és la forma que adopten les baules o el penjoll d'un collar? En una altra referència més tardana, es torna a relacionar el collar amb l'ala: a l'inventari del rei Martí I (1410) es parla de «I.^a coble o collar de ala d'argent deurat, ab smalts verts e vermeys, qui paria que fos la empresa del rey en Johan» (Massó 1905: 541). Expressat d'aquesta manera, sembla que coble i collar siguin sinònims; en canvi, en les definicions que hom pot trobar del mot, no és exactament així; l'ús del terme «coble» romandria més aviat circumscribit als collars o altres formes de lligadura pròpies dels animals.⁴³

No volem passar per alt un testimoni figuratiu, per bé que no ajudi a resoldre del tot la qüestió. En un retaule conservat al Museo Nacional Thyssen-Bornemisza de Madrid (n. inv. 282 / 1955.1), hi apareix un donant agenollat d'aspecte principesc, pregant entre les monumentals figures dels sants Joan Baptista i Evangelista. A més de lluir un opulent collar de la corona doble, sobre de la seva luxosa vestimenta hi destaca una ala vermella. Segons R. Alcoy (2012: 81), el donant podria ser Joan I i l'ala pintada en el vestit es podria referir a la divisa de l'àguila. Encara que l'ala es pugui confondre amb la del griu daurat que forma part del brocat de l'hopalanda, el seu color cridaner fa que destaquï de manera particular i es pugui veure com a element emblemàtic. Si en realitat ho fos, potser es tractaria de la divisa de l'ala, per bé que a partir de les dues referències suara evocades, sembla que anava associada a un collar (DOMENGE 2020: 288).

Fos com fos la divisa del collar, i tingués o no tingués l'ala, el cert és que aviat va guanyar terreny i fou concedida a barons i dames de l'entorn cortesà. Amb una lletra escrita a Perpinyà (1-7-1379) l'infant Joan s'adreça a Pere de Boil per

42. ACA, C, reg. 1745, f. 162v.

43. Segons el DCVB (s.v), el coble és el «conjunt de collars units amb una cadena, que serveixen per a subjectar units dos cans de caça quan van a caçar». Per la seva banda, el DIEC2 (s.v.) ho defineix com el «lligam de corretja, corda o cadena amb què és conduït un cavall, un gos, que hom fa caminar al seu costat». Recordem que l'anònim cronista de Joan I, esmentat al començament, revela el luxe dels cobles amb què el rei guarnia els gossos: «E per semblant, infinits cans de diverses natures molt altament encoblats, divisats ab los cobles de brodadures, garnits de plata d'argent sobredaurat» (ESCARTÍ 1993: 42).

notificar-li que li tramet sengles divises, una per a ell i l'altra per al seu fill, amb els pertinents capítols:

Lo primogènit d'Aragó: Certificam-vos que los missatgers que havíem tremesos en Ffrança per tractament de nostre matrimoni són tornats e que sobre açò escrivim nos a nostre car frare lo rey de Castella ab nostra letra, traslat de la qual vos trametem dins la present entreclús. Noresmenys vos enviam per lo feel cavalleriç nostre, en Gilabert de Rexach, .I. collar de la nostra empresa per a vós e altre per en Ramon, fill vostre, ab còpia dels capítols fets sobre aquella e la aqua que fou de la duquessa nostra muller que Deus haia, la qual aqua per malaltia que ha haüda no us havem poscuda enviar entro ara.⁴⁴

Tot i el risc que comporten les freqüents homonímies en les grans famílies, els receptors degueren ser els nobles valencians Pere Boïl i Castellar i el seu fill Ramon Boïl i Dies.⁴⁵

L'empresa del collar era ben vigent a mitjan de la dècada dels vuitanta, quan Joan i la seva esposa Violant de Bar la varen concedir a diverses dames. Tot fa pensar que Violant, a part de disposar almenys d'una divisa pròpia, la cèrvola, també tenia la facultat de concedir qui volgués amb la del seu consort, probablement amb l'autorització del duc.⁴⁶ El maig de 1384, des de Tortosa, s'adreçava a Damiata, filla del seu conseller i camarlenc Jaume Castellà, per atorgar-li, a petició del seu pare, «la divisa del collar nostre». També en resultava agraciada Elionor Safont, esposa de Ramon Alemany de Cervelló.⁴⁷ Per bé que l'empresa anava acompanyada d'uns capítols quan fou enviada als Boïl, el lliurament que ara se'n fa a aquestes dames s'ha interpretat com una mostra de la banalització de les empreses, convertides en simples divises de metall noble, sense estatuts ni obligacions de cap tipus (RIERA 2002: 44). Igualment s'ha valorat com un gest

44. ACA, C, reg. 1657, f. 70v. En la carta anterior a aquesta, Joan comunica al rei de Castella i a la reina, germana seva, les negociacions que es duen a terme per al seu matrimoni amb la «niet» del rei de Franca, filla de la seva germana i del duc de Bar; es refereix a Violant de Bar, neboda i no neta del rei. I, de cara als preparatius de la festa nupcial, demana a la seva germana que li trameti «granados cavallos, de los quales en essas partidas ha mayor copia que en otras».

45. *Enciclopèdia Catalana*, s.v. En referir-se a aquesta concessió, Roca (1929: 327) comenta que fou atorgada a Pere Boïl, pare i fill. La inicial del document original crec que es pot identificar amb una R(amon). Segons S. Ferrando (2013: 324) els Boïl formaven part del grup selecte de l'estament militar que vetllava per a la defensa dels territoris reials. Pere Boïl acabà els seus dies com a majordom de l'infant Joan i el seu fill Ramon culminà «la política de proximitat i servei al monarca [...] ocupant el càrrec de governador del regne de València (1396-1407)» fins que morí assassinat i fou enterrat en un bell sepulcre al convent de Sant Domènec de València.

46. No tenim constància que la primera esposa de Joan, Mata d'Armanyac, tingués divises pròpies ni hagués concedit les que el duc de Girona havia creat abans que ella morís. Tampoc no hi ha evidències que les dues úniques filles que van sobreviure dels dos matrimonis (Joana, comtessa de Foix i Violant, duquessa d'Anjou i reina de Nàpols) tinguessin divises privatives, per bé que està documentat que concediren l'empresa paterna de la corona doble a diverses dames (DOMENGE 2022: 115-119).

47. ACA, C, reg. 1817, f. 165v-166r. Ramon Alemany de Cervelló i Cardona fou un funcionari reial que, pels serveis prestats al Cerimoniós, obtingué els càrrecs de governador de València, i després de Catalunya. Fou un gran amic de Joan I, qui li confià la negociació del matrimoni de la infanta Violant amb Lluís d'Anjou. Ramon Alemany va servir després el rei Martí (*Enciclopèdia Catalana*, s.v.).

polític que aglutina dames entorn de la duquessa, afegint al nucli de solidaritat vertical, una nova solidaritat horitzontal (PONSICH 2008: 110-11).

Un any després, el 22 de maig de 1385, és el duc Joan qui, des de Perpinyà, la concedeix a diverses dames a petició del noble Ot de Montcada: «[...] siats de la nostra empresa del collar e aquella lícitament portets e portar puxats, en e per la forma que les altres dones e donzelles de la dita mia empresa aquell porten e portar an acostumat». Les beneficiàries són les seves filles Caterina (esposa de Ramon de Tous, cavaller), Espanya i Damiata, casades amb els donzells Lluís de Castellvell i Joan Mercader. També la rep Isabel, donzella i esposa de Pere Fabre, germana del cavaller Ot de Montcada, que fa la petició.⁴⁸ Encara el 10 de gener de 1392 es documenta una altra donació de la mateixa empresa a diverses dames per part de Joan, ara ja rei:

Lo rey. A humil supplicació d'alguns familiars nostres vos significam que a nos plau puxats portar d'ací avant la nostra empresa del collar. Manants ésser a vós feta per testimoni la present letra. Fuit missa Isabeli, uxor Petri Fabre. Similis fuerunt facte, scilicet: Damiata, uxor Johannis Fabre; Galdone, uxor Jacme Castellà; Ispanie, uxor Lodovici de Calatiu, militis.⁴⁹

Altra vegada cal posar de manifest la dificultat per saber com era la divisa. Si fem cas de la primera referència documental – la lletra adreçada a la infanta Joana – tot fa pensar en un collar o ornament que es portava al coll. Tanmateix, per altres indicacions, se sap que es podia representar en objectes tan diversos com per exemple el guarniment d'un pitral o un brandó. A la darrerria de 1379, Gilabert de Rexach, cavallerís del senyor duc, era remunerat per una sella francesa mular i per un «fre e pitral mular francès» que havia fet obrar a Barcelona. En les més de 100 lliures que va rebre s'hi inclouen «X esmalts rodons ab divises de collars», a més d'altres ornaments per al pitral.⁵⁰ Atès que es tractava de la corretja de l'ensellament que passava per davant del pit de les bèsties – per tant era ben visible – no és estrany que es volgués guarnir amb materials i ornaments luxosos, com bé atesten altres testimonis literaris i documentals. Pocs anys després, el 1382, el duc va oferir un brandó a la Mare de Déu del Puig, un santuari proper a València:

Lo primogènit. Com no (*sic*), Deus volent, entenam a ésser divendres primer vinent a Nostra Dona del Puig, e aquí aquella nit vetlar, per ço us dehim e espressament manam que encontinent nos fassats fer aquí un brandó de cera blancha qui cost .xxv. florins d'or d'Aragó e fets-hi pintar senyal reyal ab los collars, lo qual nos haiats aquí a Madona Santa Maria del Puig divendres prop vinent. E en açò no haia falla alcuna si a nos desijats servir e complaure.⁵¹

48. ACA, C, reg. 1750, f. 8 (ROCA 1929: 326-27).

49. ACA, C, reg. 1962, f. 22v. No deixa de sorprendre que alguns noms coincideixin amb els de la donació efectuada set anys abans. G. J. de Osma (1909: 63) es refereix a aquesta concessió, però creu que es tractava de la divisa de la corona doble. La confusió pot venir donada pel fet que l'empresa de la corona podia tenir la forma de collar.

50. ACA, MR, reg. 596, f. 123r.

51. ACA, C, reg. 1747, f. 47. La lletra, escrita a Tortosa el 4 d'abril, és adreçada a «Petro Ermengaudi, subexpensori» del senyor duc (GIRONA 1923: 518; ESPAÑOL 2009: 270).

Poc després (1384), uns collars brodats amb relleu s'empraren per ornar un dosser que el famós brodatador de la cort, Jaume Copí, va obrar per a Violant de Bar «de dues peces de drap d'or fins de domasquins ab lo camper vermell e blau ab alguns escuts ab senyals de la dita senyora ab III collars entorn ab diverses fullatges los quals són tots embutits de fill d'or, d'argent e de seda e altres fullatges».⁵²

Amb tot, el collar com a joia degué ser la forma més habitual de la divisa, i la que es devia distribuir als receptors més il·lustres de la insígnia cortesana. A les acaballes del segle XIV, el collar d'orfebreria era una de les expressions més sumptuàries de les divises.⁵³ És lògic que fos així, ja que els collars, com a joies vistoses i de gran impacte, permetien mostrar eficaçment els elements icònics que els heralds, reis d'armes o artistes de la confiança dels prínceps triaven per a llurs empreses. Encara que no fossin insígnies reials com la corona, el ceptre o el pom, els collars complementaven la imatge sumptuària dels sobirans. Sense anar més lluny, Joan I i Martí l'Humà apareixen enjoiats amb grans collars – sense un aparent significat emblemàtic – en les miniatures dels «Privilegis de la Vall de Crist» (Biblioteca de Catalunya, ms. 947).

L'empresa del collar del duc de Girona s'inscriu en un context ben determinat, car té uns precedents immediats que l'alineen amb altres divises cortesanes. Amb motiu de la seva adhesió a la creuada, Amadeu VI de Savoia crea, a l'entorn del 1364, l'emblema de l'orde del collar. Hom considera que fou no sols la primera que tingué un collar com a emblema, sinó que el propi collar n'era la insígnia.⁵⁴ I l'orde de l'ermeni del duc de Bretanya, Joan IV (1381), també va adoptar de manera precoç una divisa pensada, en aquest cas, com el penjoll d'un collar (LIGHTBOWN 1992: 238, 259-60). A la darrerria del tres-cents, altres ordes importants – com el «camail» o porc-espí del duc d'Orléans o la «cosse-de-gênet» de Carles VI – crearen sofisticats collars perquè els lluïssin els seus membres més distingits. Les corts hispàniques de Castella i Navarra no quedaren al darrere, sinó que durant la darrera dècada del tres-cents també fundaren diversos ordes que tingueren originals collars com a insígnia.⁵⁵

Joan I se submergeix de ple en aquesta eufòria emblemàtica. Primer amb la creació de la divisa del collar i, uns anys després, amb la de la corona doble, una

52. Roca (1929: 212) esmenta el dosser, sense parlar de l'autor ni donar la data d'execució. Aymerich (2016: 27) aporta aquesta informació, però sense la referència arxivística. No hem pogut localitzar el document original.

53. En efecte, s'ha assenyalat que a l'entorn del 1400 el collar, com a joia masculina i femenina, assoleix una difusió ràpida i àmplia, bé com a simple ornament, bé com a suport d'emblemes reials i principescos (TABURET 1999: 286; 2002: 249).

54. Segons L. Cl. Gentile (2008: 203-205, tav. 34) les empreses triades en relació a la institució de l'orde del collar són el nus d'amor, el mot *Fert* i la creu de sant Maurici. Totes apareixen representades en un document del 1382. En realitat, es tracta d'un collar de llebrer amb el penjoll format per tres nusos «de Savoia», senyal de fidelitat amorosa i vassallàtica, i al centre del collar el mot *Fert* (del llatí *ferre*: portar, suportar) que cal llegir en relació al nus i al crit de guerra «Savoye».

55. Recordem a Castella els ordes de l'Esperit Sant (Joan I), del cordó de Sant Francesc (Enric III), de la gerra i el griu (Ferran d'Antequera) o de l'*Escama* (Joan II). Carles III de Navarra va crear, abans del 1391, l'orde del «collar de la buena fe» o del llebrer blanc (DOMENGE 2016).

nova empresa que també utilitza un collar com a distintiu i que es coneix molt més bé gràcies als testimonis figuratius que permeten visualitzar-ne la forma.

5. *L'intercanvi de divises amb Carles VI, rei de França (1387-89)*

El mateix any que fou proclamat rei, Joan I va iniciar les gestions per intercanviar la seva empresa de l'àguila amb el «cervo volant», un dels emblemes del rei de França, Carles VI. Amb ell l'unia una relació de parentiu, atès que Violant de Bar era cosina del sobirà. Recordem que tretze anys abans ja s'havia produït un intercanvi de divises amb Joan de Berry, oncle de Carles VI. El rei català deixà les negociacions en mans de Ramon de Perellós, vescomte de Roda; un home de gran cultura – autor d'un «Viatge al Purgatori de Sant Patrici» – i de la seva absoluta confiança, que coneixia molt bé la cort de París. Tant ell com el seu germà Ponç, nobles rossellonesos, compliren moltes missions militars i diplomàtiques, tant a la cort papal d'Avinyó com a la cort francesa, per encàrrec de Pere el Cerimoniós, Joan I i Martí I. Al final del regnat de Pere III, Ramon es decantà per la facció de l'infant Joan i quan va obtenir el ceptre reial, la influència política del vescomte s'incrementà. Malgrat alguns moments de tensió, tant Joan – del qual n'era conseller i camarlenc – com Violant confiaren en les seves habilitats i el delegaren tant per satisfer capricis cortesans com per negociar afers polítics amb la cort de França (FERRER 1994, 1995). No és estrany, per tant, que Joan pensés en ell per proposar un intercanvi de divises amb Carles VI. El 7 de desembre 1387 s'adreça a Ramon perquè faci avinent el seu desig al sobirà de França:

Vescomte. Per tal que les gents coneguen que entre nostre molt car cosí, lo rey de Ffrança, e nos ha major amor e benvolença que no·s cuyden, havem pensat que per vostre motiu li donets a sentir que a nos plaurà que ell nos trameta la sua empresa del cervo volant, e portar-la-em per amor sua, e nos trametrem-li la nostra empresa de l'àguila, e que axí matex la port per amor nostra. E axí tenits-hi aquella pus sàvia e honorable manera que us parega, car gran plaser haurem que axí sia feta.⁵⁶

Per bé que les raons que es donen siguin pròpies de la galanteria que amara el món cavalleresc, en el fons d'una proposta com aquesta hi bateguen interessos dinàstics, diplomàtics i curials, i les divises assumeixen connotacions clares de fidelitat política (HABLOT 2006). Tot sembla indicar que Joan d'Aragó no tingué resposta immediata. Per això, el primer d'abril de 1388 insistia al vescomte de Roda que, entre molts altres assumptes, expressés el seu anhel al rei de França:

56. ACA, C, reg. 1954, f. 34r. El document fou comentat per De Osma (1909: 61-62) i referenciat per VIELLIARD, MIROT 1942: 107. A la vegada, Ramon de Perellós rebia un altre encàrrec del novell sobirà aragonès (que costa de llegir, ja que està interlineat entre les tres darreres ratlles de la carta): «noresmenys [volem] que en continent que siats a París nos trametats .I. brodador e .I. argenter qui [sien] bé abtes, car nos lus darem tals profits que se'n deuran [tenir] raonablement per contents».

Escrivits-nos de tots ardots d'aquexes parts e de qualssevol altres que certament porets saber; e axí matex nos certificats si·l duch de Borgunya ha hauds los tres falcons gruers que nos li havem enviats e com se's trobat ab ells, car fort eren bons. E pregats-lo de part nostra que·ns enviin lo falcó grifaut blanch que ha, car molt nos en farà gran plaser. Ítem, fets segons que ben vist vos serà que·l rey de França nos trameta la sua divisa del cervo, e nos enviar-li-em la nostra de la àguila, e que cascú la aport per amor e honor de l'altre. E noresmenys que d'ací avant appell la .I. l'altre frare en ses letres, axí com nos appellam cosins, car pus som frares de cor e affecció. Plaura·ns que axí ho testitifiquen per la man tots nostres escrits.⁵⁷

El rei Joan deixà passar només dos mesos abans de tornar a reincidir en el seu afany, adreçant-se ara com a frare al rei de França, o sigui, amb el tractament que havia proposat a la lletra anterior. El 12 de juny de 1388, després d'expressar les protocol·làries mostres d'interès pel seu estat, i d'oferir-li ajut i col·laboració en tot allò que es pugui, pel seu amor com a germà molt estimat, li notifica:

De la vostra ampresa del cerf volant som contents, molt car frare, que per vós nos sia tramesa, car nos la portarem volenterosament per amor vostra. Certificants-vos, molt car frare, que pus a vós plau portar la nostra de la àguila, nos la farem fer prestament e la us enviarem, per tal que la portets per amor nostra. E si algunes altres coses vos són agradables de les parts deçà que nos fer puxam, scrivits-nos-en fiançosament, e fer-ho em de molt bona voluntat.⁵⁸

Encara que un dia abans el rei hagués manat pagar a Francesc Vilardell l'obratge d'una àguila d'argent daurat, pels termes de la carta no sembla que fos la que pensava destinar al sobirà francès. Més aviat dona la impressió que el rei esperaria la resposta positiva del Carles VI i la confirmació de la seva voluntat de portar l'emblema, abans de fer-lo obrar i trametre-l'hi.

Finalment, després d'aquestes requestes – o potser més, si tenim en compte que encara va trigar la resposta – les aspiracions del rei català foren doblement satisfetes amb l'enviament, per part de Carles VI, no sols del cervol volant sinó també de la ginesta. Així ho fa avinent i ho agraeix el rei Joan a través d'una carta escrita a Barcelona el 18 de desembre de 1389:

Al molt alt e molt excellent príncep e car frare nostre en Carles, per la gràcia de Déu rey de Ffrança. En Johan, per aquella matexa gràcia rey d'Aragó, salut ab fraternal amor. Molt car frare, sapiats que nos havem reebudes les empreses vostres del cervo volant e de la genesta per lo veçcomte de Roda, camarlench nostre, les quals empreses portam continuament per amor vostra. Per quan axí mateix molt car frare, per ell vos trametem la empresa nostra de la àguila, pregants-vos caramente que la vullats portar per amor nostra. E si algunes coses, car frare, vos plaen d'aquesta terra, scrivits-nos-en fiançosament car nos ho complirem de bona voluntat. Lo sant spirit sia en vostra guarda.⁵⁹

57. ACA, C, reg. 1868, f. 105r. Document referenciat per FERRER 1995: 161.

58. ACA, C, reg. 1954, f. 135v (COROLEU 1889: 110-111).

59. ACA, C, reg. 1957, f. 60r (ROCA 1929: 327).

Com veiem, comunica al rei francès que porta contínuament les divises rebudes, per l'amor que li té. Amb la carta li envia la seva divisa de l'àguila, pregant-li igualment que la porti per la mateixa raó. Pocs dies després, el 31 de desembre, Joan s'adreça, ara novament al vescomte de Roda, per manar-li, entre altres coses, que:

Ítem, volem que digats a nostre molt car frare lo rey de Ffrança que si ell volrà donar la empresa nostra de la àguila a barons e a cavallers, fets, que a nos plau. Emperò que porten la corona al coll, si no aquella que ell porta. E axí matex li demanats si volrà que nos donem a barons e a cavallers la sua empresa de la genesta, la qual portam, car nos ho farem per la forma que ell volrà.⁶⁰

No coneixem la resposta, però almenys Joan I es degué considerar autoritzat per fer representar el «el cerf volant» en teixits encarregats per ell. Dos documents ho certifiquen. El 1390, el mestre Copí era pagat per brodar, en una tela de lli, «un arbre de diverses fullatges e color e un cerve volant», aplicats a una cota del rei.⁶¹ Per altra part, l'any següent, el rei agraeix al mercader de Barcelona, Francesc de Casasagia, haver portat d'Ultramar «II draps vermells de la empresa del cervo volant».⁶² Si en el primer cas, és lògic pensar que un brodador de l'entorn curial podia tenir bones mostres per a representar l'empresa del rei francès, en el segon costa imaginar les circumstàncies concretes d'un encàrrec fet en terres llunyanes amb una iconografia tan precisa com era la del cérvol volant. Novament hem de pressuposar el consentiment del rei francès per comprendre l'encàrrec que Violant de Bar va fer l'any 1390 a l'argenter de Girona, Francesc Artau, de «CV tavelles de genesta ab grans d'argent, daurades», per un import de 36 lliures (DOMENGE 2015: 374). Sospitem, per tant, que Carles VI donà el seu consentiment per a que Joan I distribuís la divisa a barons i cavallers, i que el rei d'Aragó transferís aquest “dret” a la seva esposa.⁶³ Una voluntat com aquesta només s'entén en el context d'un enfortiment de les relacions polítiques i diplomàtiques entre ambdues corts, que s'expressaria de manera visible a través del lluïment dels respectius emblemes per part de personatges de l'àmbit curial.

A través de referències documentals i de testimonis iconogràfics hom pot fer-se la idea de l'aspecte que tenien les divises del cérvol volant i de la ginesta. Especialment per a aquesta última, els collars de la «cosse-de-gênêt» que porten el rei d'Anglaterra i els àngels de la cort celestial en el ja esmentat Wilton Diptych resulten especialment eloqüents. I encara en podem tenir una imatge més tangible si considerem que la joia en forma de tavel·la de ginesta conservada a la catedral de Barcelona, com a ornament de la custòdia, probablement

60. ACA, C, reg. 1957, f. 78r. Document parcialment transcrit per ROCA 1929: 327.

61. MR, 389, f. 86v (DURAN 1973: 317). Copí va ser brodador titular de la casa reial i l'any 1391 ostentava el càrrec de «cambrer i brodador de casa de la senyora reina» (AYMERICH 2016).

62. ACA, C, reg. 1961, f. 23v-24r, 35v (DE OSMÁ 1909: 62).

63. ACA, MR, 516, f. 83r (DOMENGE 2015: 374).

és una penyora de l'intercanvi de divises que es va donar entre Carles VI de França i Joan I d'Aragó.⁶⁴

6. *L'empresa del cinyell*

Una altra divisa documentada tardanament i escassa és la del «sinyell, cenyill o cinyel».⁶⁵ No sabem quan es va crear ni l'aspecte que podia tenir. Però no creiem que s'hagi d'associar a la de l'àguila, com proposa De Osma (1909: 62-63), ni que es pugui identificar amb la del collar, com suggereix Martínez (2014-15: 184).

El nom de l'empresa fa pensar en una corretja, cordó, cingol o cinta de roba per cenyir la vestimenta. A més, el terme s'utilitza sovint per a designar objectes que no tenen necessàriament un valor emblemàtic. Joan, a mitjan de la dècada dels setanta, volgué recompensar amb el «cinyell de cavaller» el seu conseller i camarlenc Andreu de Fenollet (COSTA 1991: 57). I el 1388, el brodador Copí va confeccionar un cinyell de fil d'or per a una cota de xamellot vermell, amb brodadures d'or i seda per posar «a la redor de la dita cota e de les mànegues». En aquest cas, més aviat sembla una mena de cordó aplicat a diverses parts de la vestidura.⁶⁶

En el cas de l'empresa de Joan I, no descartem que el cinyell es pogués utilitzar tan sols com a ornament, sense una funció utilitària; inclús podria tractar-se d'un mena de lliga o garrotera. Ignorem quin significat o simbolisme precis li volia donar el rei. És possible que fos un emblema semblant als nusos, cintes o bandes, que foren utilitzats per altres ordes amb la intenció de fer evidents els llaços (polítics, familiars, militars, etc.) que unien els portadors de la insígnia (HABLOT 2001).

En realitat sabem que el cinyell fou una de les empreses de Joan I quan, uns mesos després d'haver manat – com ja hem vist – que es representés, juntament amb l'àguila i amb l'heràldica reial, en totes les «cases» que a partir d'aquell moment haguessin de portar un distintiu curial (1391), sembla que de sobte canvia de parer i ordena que es deixi de portar el cinyell i que s'adopti una altra empresa: la corona doble. El primer de gener de 1392 el rei s'adreça al seu germà Martí per notificar-li la tramesa d'una sèrie de regals, segurament amb motiu de les estrenes de l'any nou – un moment propici per intercanviar-se presents de gran valor – i per fer-li saber que:

Part açò, molt car frare, nos havem lexada la empresa del cenyill, e portam la corona doble, perquè vós e tots aquells qui ab vós són, qui porten lo cenyill, lexats-lo, e portats d'ací avant la dita empresa de la corona dobla.

64. Sobre la varietat i el sentit de les divises del sobirà francès, vegeu: BEAUNE 1981; BRUNA 1999; HABLOT 1999-2000; TABURET 2004; MÉRINDOL 2006. Per a la joia de la catedral de Barcelona, *Catalunya 1400* 2012: 118-119.

65. Els pocs documents que al·ludeixen al cinyell foren donats a conèixer per COROLEU 1889: 111-112. També hi fan referència DE OSMA 1909: 62-63 i Roca 1929: 327.

66. ACA, MR, reg. 386, f. 104v (DURAN 1973: 317).

La brevetat del missatge s'entén perquè en la mateixa lletra el rei diu a son germà: «Açò us explicarà pus larch lo dit vostre camerlench, al qual ho havem dit de paraula».⁶⁷ Entenem que el que calia explicar o justificar eren les raons del canvi d'empresa i la “reglamentació” de la nova.

Deu dies després, Joan es torna adreçar al seu germà per notificar-li la forma del nou emblema de la corona i manifestar-li el desig que la porti el seu fill, Martí el Jove, rei de Sicília, «e los altres qui sien de la nostra empresa del cinyel». Queden ben clares, per tant, les intencions del rei de substituir una empresa per una altra.

Ignorem si el cinyell podria ser una divisa relacionada amb la de la corretja, creada pel seu germà Martí en els anys vuitanta – almenys ja s'esmenta el 1386 – quan encara era duc i es preparava una expedició a Sicília. Per bé que no haguem conservat cap testimoni de l'emblema, es coneixen les intencions de Martí en fundar l'empresa gràcies a una còpia dels estatuts de l'any 1392.⁶⁸

7. La corona doble

Acabem de comentar que només es té constància de l'existència de l'empresa del cinyell quan l'any 1392 el rei dona diverses ordres de substituir-la per la corona doble, la darrera empresa creada per Joan I.⁶⁹ Les referències documentals, sense que siguin sobrereres, són més abundants que les de la resta de divises. També ens han arribat, afortunadament, diversos testimonis iconogràfics que permeten conèixer les dues formes que podia adoptar.

En realitat, la creació de l'empresa sembla ser una mica anterior al 1392, si fem cas d'una de les lletres que el rei va enviar el 1389 a Carles VI de França, on li suplicava que tingués a bé concedir la divisa de l'àguila a barons i cavallers, «emperò que porten la corona al coll». No sabem a què es pot referir aquest manament si no és al collar de la corona doble. Després d'aquesta referència precoç, les notícies sovintegen més a partir de 1392, com acabem d'esmentar.

El significat de l'empresa – no revelat per cap font documental, com d'habitud – es pot posar en relació amb la conveniència política d'una nova unió de les Corones d'Aragó i Sicília, tal com ja havia passat feia un centenar d'anys. És cert que Joan no s'implicà directament en els afers sicilians, ni feu cas de les ordres del seu pare, obstinat a casar-lo – quan va romandre vidu – amb Maria, l'hereva de Sicília i neta del mateix rei (JUNCOSA 2021).⁷⁰ Però el fet que Joan s'oposés a

67. ACA, C, reg. 1962, f. 18v.

68. BRESK 1993; FERRER 2000: 322-23; RIERA 2002: 48-53; DOMENGE 2020: 280-284.

69. Atès que hem dedicat un estudi monogràfic a aquesta divisa (DOMENGE 2022), ara ens limitem a fer-ne una breu síntesi – sense l'aparell bibliogràfic, documental i iconogràfic – amb el propòsit de donar una visió íntegra dels emblemes de Joan I.

70. La resistència de Joan al casament amb Maria de Sicília feu que el rei Pere, a contracor, hagués de pensar en una altra estratègia i casar el 1390 el seu net, Martí el Jove, amb Maria. D'ençà de la mort de Joan I el 1396, sense descendència masculina, Martí podia convertir-se en el sobirà

l'estratègia matrimonial del seu pare i renunciés a ser rei de Sicília, no treu que li plagués manifestar simbòlicament amb una divisa el desig que les corones d'Aragó i Sicília s'unissin sota el ceptre d'un mateix sobirà, o almenys d'una mateixa nissaga. L'emblema, amb dues corones capiculades i lligades amb anelles, podia expressar de forma eficaç aquestes ambicions.

Com altres divises, la corona doble no fou exclusiva del seu creador. L'esposa Violant de Bar i les filles que el sobrevisqueren, Joana (1375-1407), que fou comtessa de Foix, i Violant (1381-1442), que arribà a ser reina de Nàpols pel seu casament amb Lluís d'Anjou, atorgaren el dret de portar-la a dames relacionades amb l'entorn curial, bé directament, bé a través dels consorts. Mentre que el germà de Joan, Martí, no sembla que se servís de la corona doble – segurament perquè tenia almenys tres divises pròpies: la lleoparda, la corretja i la garrotera (RIERA 2002)–, la seva esposa Maria de Luna va encarregar alguns collars de la corona doble i la feu representar en diverses vestidures. El fill d'ambdós, Martí el Jove, la va “heretar” de son oncle i se la va fer seva.

Diversos testimonis pictòrics confirmen que la corona doble es podia materialitzar en un sofisticat collar d'orfebreria, segurament reservat per a condecoracions de destinataris selectes. Tot i les pròpies limitacions tècniques, dues pintures conservades restitueixen amb detall l'aspecte de l'original collar, aparentment incòmode. El porta un rei d'aspecte juvenil, representat en una taula del Judici Final, procedent de Mallorca i conservada a Munic (Alte Pinakothek, n. inv. 10201). Tot fa pensar que el pintor va rebre indicacions ben precises sobre els hàbits sumptuaris de la cort. En una altra taula conservada al Museu Thyssen-Bornemisza, a la qual ja ens hem referit abans – en parlar de la divisa del collar amb ala –, s'hi veu, entre els dos sants Joans, un noble donant, agenollat en pregària, que llueix un opulent collar de la corona doble, tot ple de perles. Fins i tot és probable que en el coronament que serveix de dosser a la custòdia de la catedral de Barcelona s'hi trobin camuflats – i transformats en parts d'una factícia corona – els vestigis d'un antic collar de la corona doble. Segons els antics inventaris, penjava del floró superior, juntament amb altres joiells emblemàtics, i havia estat donat per la reina Violant de Bar. Les referències documentals al collar de la corona doble en temps del seu creador són ben escasses; sabem, almenys, que Joan en va oferir un al seu gendre, Mateu de Foix, i li va haver de recriminar que el portés inadequadament al braç. El seu nebot Martí, rei de Sicília, va encarregar-ne un l'any 1399 al seu orfebre de confiança, Giorgio Carraf.⁷¹

A més de la versió ostentosa en forma de collar, la corona doble també es podia fer present en molts arreus d'una manera més senzilla o simplificada, que consistia en la representació d'una corona doble seccionada, amb tres florons

de les dues corones: la siciliana i l'aragonesa, possibilitat que es va frustrar amb la seva mort el 1409.

71. La reina Maria de Luna no sembla que tingués divises pròpies. Potser per això va fer comandes de collars de la corona doble a dos orfèbres estrangers actius a la cort: el ligur Joan Palomar (1401) i el brabançó Todoric de la Vort (1406). Segurament un dels dos exemplars és el que Martí va rebre amb l'herència de la mare.

cap amunt i tres cap avall, units per anelles blanques. D'aquesta modalitat n'han romàs també dos testimonis iconogràfics. En un tríptic conservat a Boston, de probable origen mallorquí, apareix un donant agenollat en pregària als peus de la Mare de Déu i el Nen Jesús. En la màniga i l'espatlla de la seva cota s'hi veu clarament la corona doble, combinada amb altres emblemes i lletres que no s'han pogut desxifrar correctament, com tampoc no està clara la identitat del donant. L'emblema també apareix en un xapellet, o diadema entorxada, que serveix de base a la corona que fa de dosser a la custòdia de Barcelona, alternat amb les lletres SYRA, probable acrònim de «Senyora Yoland, regina d'Aragó». Per bé que les referències documentals siguin escasses i poc aclaridores, és probable que aquesta manera més senzilla de representar la corona doble s'utilitzés en els vestits, armes, cavalcadures, paraments de llit i de taula, llibres, enquadernacions, pintures murals, teginats, mobiliari... En fi, en qualsevol bé moble o immoble que es volgués impregnar simbòlicament d'aura reial. No descartem que també pogués adoptar la forma d'un fermall d'orfebreria.

Les notícies referides precisament als objectes que portaven la insígnia en temps del seu creador també són molt escasses; ignorem, endemés, qui foren els condecorats i quins objectes de l'entorn curial portaven "impresa" la nova marca del sobirà. Quan a la tardor del 1395 Joan I preparava el seu retorn a Catalunya, després d'una estada de quatre mesos a Mallorca, adreçava una lletra a Ramon Alemany de Cervelló, governador de Catalunya, en la qual, a banda d'altres demandes i requeriments li deia:

Ítem, vos manam que digats a n Nicholau Morató de part nostra, que decontinent faça fer aquí dos brandons de cera blanca, cascun de .L. florins, e que y faça fer los senyals de la empresa nostra de la corona doble e lo reyal; e que sien fets prestament en tal manera que com exirem aquí en terra los puxam presentar llà on havem promès.⁷²

Encara que no s'especifiqui, probablement es tractava d'una ofrena votiva per assegurar-se una bona travessia en el seu retorn de Mallorca; en la lletra sol·licitava també informació sobre la situació sanitària de Barcelona i rodalies per saber el lloc més convenient per a desembarcar. Recordem que anys abans ja havia fet pintar l'empresa del collar en un brandó, la qual cosa manifesta que les divises també es representaven en obres efímeres per fer memòria del donant, almenys mentre no es consumissin.

A l'inventari dels béns que es va fer després del traspàs del rei, només dos objectes apareixen personalitzats amb l'empresa. Es tracta de dues dagues o coltells guarnits d'or, que portaven l'emblema gravat a la guasp (la part inferior de les beines). Poc després de la mort del rei, la vídua Violant i la cunyada Maria de Luna feren representar la corona doble en diversos arreus.⁷³ L'empresa

72. En les contribucions anteriors no havíem compilat aquesta notícia; per això la reproduïm aquí. ACA, C, reg. 1967, f. 83r-v (GIRONA 1930: 79).

73. Violant ho feu en un fermall on es combinaven la divisa pròpia (la cèrvola) i la corona doble; encarregà també altres set corones dobles de les quals no se'n sap ni la forma ni el destí (1397).

també compareix, més tard, en alguns objectes que s'inventarien després del traspàs dels reis Martí l'Humà i Martí el Jove.⁷⁴

La mort dels dos monarques (Joan I i Martí I), sense descendència masculina que els sobrevisqués, va comportar l'adveniment de la dinastia Trastàmara, arran de les decisions preses en el Compromís de Casp (1412). Per bé que les divises, a diferència de l'heràldica, tinguessin un dimensió molt més personal, alguns prínceps, per reforçar la seva legitimitat dinàstica i vincular-se directament amb els antecessors, utilitzaren llurs empreses. No fou el cas de Ferran d'Antequera en ocupar el tron aragonès. Essent infant de Castella ell havia creat l'orde de la gerra i el griu (1403) i la seves divises – una estola blanca i el collar de les setres i el griu – foren les que assoliren una gran difusió, no tant per les condecoracions que ell va fer durant el seu breu regnat (1412-16), com per la dimensió veritablement internacional que assolí en temps dels seus successors Alfons el Magnànim i Joan II. La vigència de l'orde i la creació de quatre divises noves per part del seu fill Alfons (el siti perillós, el llibre obert, el mill i el nus)⁷⁵ va comportar l'abandó de les “velles” empreses del Casal de Barcelona, alhora que va suposar un període altre cop esplendorós d'aquesta nova emblemàtica, com ho havia estat el darrer terç del segle XIV i primers anys del XV gràcies als seus oncles, Joan el Caçador i Martí l'Humà.

Bibliografia

- ALCOY, Rosa, 2012. “Del 1200 a lo somni del gòtic internacional: qüestions de pintura catalana medieval”, Rosa ALCOY (a cura de), *Contextos 1200 i 1400. Art de Catalunya i art de l'Europa meridional en dos canvis de segle*, Barcelona: Emac-Universitat de Barcelona: 37-86
- ALIAGA, Joan; RAMÓN, Núria, 2014. “Bertomeu Coscollà and Valencia Cathedral's Main Altar: new documents”, *La Corónica. A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures & Cultures*, 42 / 2: 15-51
- AUTRAND, Françoise, 2000. *Jean de Berry. L'art et le pouvoir*, París: Fayard
- AVRIL, François, s.d. *L'enluminure à l'époque gothique*, s.l.: Bibliothèque de l'Image
- AYMERICH, Montserrat, 2016. “Jaume Copí, un brodador flamenc al servei de la família reial: de Pere el Cerimoniós a Violant de Bar i Maria de Luna”, M. Rosa TERÉS (a cura de), *Catalunya i l'Europa septentrional a l'entorn de 1400*, Roma: Viella: 15-52
- BEAUNE, Colette, 1981. “Costume et pouvoir en France à la fin du Moyen Âge: les devises royales vers 1400”, *Revue des sciences humaines*, 183: 125-146

La nova reina, Maria de Luna, en dues ocasions (1399 i 1406) feu brodar l'emblema en dues cotes, en un cas combinant-lo amb corretges (divisa del seu espòs).

74. Entre els béns del primer hi consten una bosseta (tal vegada una escarsella) i un cobertor de confiter. Entre les pertinences de Martí el Jove, la corona doble decorava una alquella, un dossier, una manta de ressaga i l'enquadrernació d'un llibre d'hores, aquí combinada amb l'empresa de la corretja.

75. Per a una aproximació a aquestes divises, vegeu JUNCOSA 2011; MOLINA 2012; DOMENGE 2014; CAPILLA 2017, 2019.

- BELENGUER, Ernest, 2021. *La fi de la dinastia catalana. Joan I i Martí l'Humà*, Catarroja-Barcelona: Afers
- BOFARULL, Francisco de, 1896. *Generación de Juan I de Aragón*, Barcelona: Establecimiento Tipográfico de Jaime Jepús
- BRUNA, Denis, 1999. "De l'agréable à l'utile: le bijou emblématique à la fin du Moyen Âge", *Revue Historique*, 609: 3-22
- CANDELA, Reyes, 2016. "Aportaciones biográficas y artísticas sobre el platero Bertomeu Coscollà (ca. 1350-1429)", *Archivo de Arte Valenciano*, XCVII: 9-24
- CAPILLA, Gema Belia, 2017. "Alfonso V el Magnánimo y el Siti Perillós (1422-1458)", *Scripta*, 9: 81-112
- 2019. *Poder y representación en la figura de Alfonso el Magnánimo (1416-1458)*, València: Institució Alfons el Magnànim
- Catalunya 1400. El Gòtic internacional*, cat. exp., Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2012
- COROLEU, Josep, 1889. *Documents històrics catalans del segle XIV*, Barcelona: Imprempta La Renaixensa
- COSTA, M. Mercè, 1991. "Notes sobre el vescomtat d'Illa (segle XIV)", *Amics de Besalú. VII Assemblea d'estudis del seu comtat*, 7/2: 51-64
- DE OSMÁ G. J., 1909. *Las divisas del rey en los pavimentos de «obra de Manises» del Castillo de Nápoles (años 1446-1458)*, Madrid: Fortanet
- DALMASES, Núria de, 1992. *Orfebrería catalana medieval: Barcelona 1300-1500 (aproximació a l'estudi)*, 2 vol., Barcelona: Institut d'Estudis Catalans
- DOMENGE, Joan, 2009. "Regalos suntuarios: Jean de Berry y la realeza hispana", Concepción COSMEN et al. (a cura de), *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la baja edad media*, León: Universidad de León: 343-363
- 2014. "Las joyas emblemáticas de Alfonso el Magnánimo", *Anales de Historia del Arte*, 24: 99-117
- 2015. "Argenters i marxants de 'coses de grans preus' a la cort d'Aragó (ca. 1380-1420)", Sophie BROUQUET; Juan Vicente GARCÍA (a cura de), *Mercados del lujo, mercados del arte. El gusto de las élites mediterráneas en los siglos XIV y XV*, València: Universitat de València: 359-398
- 2016a. *Orfebrería y caballería. El collar emblemático en los reinos hispánicos en torno a 1400*, Élisabeth ANTOINE-KÖNIG; Michele TOMASI (a cura de), *Orfèvrerie gothique en Europe: production et réception*, Viella: Roma, pp. 143-72
- 2016b. "De tramuntana a migjorn. Migracions d'argenters i marxants de joies a la Corona d'Aragó (ca. 1380-1420)", M. Rosa TERÉS (a cura de), *Catalunya i l'Europa septentrional a l'entorn de 1400. Circulació de mestres, obres i models artístics*, Viella: Roma: 53-86
- 2020. "Joyas emblemáticas de Martín el Joven para la defensa de Cerdeña", Alessandro SODDU (a cura de), *Linguaggi e rappresentazione del potere nella Sardegna medievale*, Roma: Carocci: 265-296
- 2022. "La devise de la 'couronne double' et la Maison d'Aragon: témoignages documentaires et iconographiques", Laurent HABLOT; Miguel METELO DA SEIXAS; Matteo FERRARI (a cura de), *Devises, lettres, chiffres et couleurs: un code emblématique, 1350-1550*, Lisboa: IEM-Instituto de Estudos Medievais: 105-126
- DURAN I SANPERE, Agustí, 1973. "Els teixits de luxe: els brodats", *Barcelona i la seva història*, II: *La societat i l'organització del treball*, Barcelona: Curial: 310-326

- ESPAÑOL, Francesca, 2001. *Els escenaris del rei. Art i monarquia a la Corona d'Aragó*. Manresa: Angle Editorial
- 2009. “Artistas y obras entre la Corona de Aragón y el Reino de Francia”, Concepción COSMEN *et al.* (a cura de), *El intercambio artístico entre los reinos hispánicos y las cortes europeas en la baja edad media*, León: Universidad de León: 253-294
 - 2011. “Empresa y vida literaria cortesana. A propósito de la ‘orden de amor’ de Pedro el Ceremonioso”, *Imágenes del poder en la Edad Media*, 2 vol., León: Universidad de León, II: 153-161
- FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA, Álvaro, 2014. “Bajo el signo de Aljubarrota: la parábola emblemática y caballeresca de Juan I de Castilla (1379-1390)”, *En la España Medieval*, 37: 9-84
- 2014-15. “El emblema de la banda entre la identidad dinástica y la pugna política en la Castilla bajomedieval (c. 1330-1419)”, *Emblemata*, 20-21: 121-170
- FERRANDO, Salvador, 2013. “Els Boïl. Un llinatge de cavallers a la València del segle XIV”, *El compromiso de Caspe (1412), cambios dinásticos y constitucionalismo en la Corona de Aragón*, Zaragoza: Gobierno de Aragón: 320-328
- FERRER I MALLOL, Maria Teresa, 1994. “Noves dades per a la biografia de Ramon de Perellós, autor del *Viatge al Purgatori de sant Patrici*”, *Miscel·lània en honor del doctor Casimir Martí*, Barcelona: Rafael Dalmau: 215-230
- 1995. “Activitats polítiques i militars de Ramon de Perellós (autor del “Viatge al purgatori de Sant Patrici”, durant el regnat de Joan I), *Medievo Hispano. Estudios in memoriam del Prof. Derek W. Lomax*. Madrid: Asociación Española de Estudios Medievales: 159-173
 - 2000. “Pellegrinaggi e giubilei in Catalogna: i monasteri di Montserrat e di Sant Pere de Rodes e le destinazioni più lontane”, Luisa D’ARIENZO (a cura de), *Gli Anni Santi nella Storia*, s.l., Deputazione di Storia Patria per la Sardegna – Biblioteca Apostolica Vaticana: 315-347
- GENTILE, Luisa Cl., 2008. *Riti ed emblemi. Processi di rappresentazione del potere principesco in area subalpina (XIII-XVI secc.)*, Torino: Silvio Zamorani editore
- GIRONA LLAGOSTERA, Daniel, 1923. “Itinerari de l’Infant En Joan, fill del rei En Pere (1350-1387)”, *III Congrés d’Historia de la Corona d’Aragó*, 2 vols., València: Imprenta fill F. Vives, vol. 2: 169-591
- 1928-30. “Itinerari del rei en Joan I (1394-1396)”, *Estudis Universitaris Catalans*, XIII: 93-134, 338-402; XIV: 115-180, 323-365; XV: 41-91.
- GORDON, Dilian *et al.*, 2015. *The Wilton Diptych*, Londres: National Gallery Company Limited
- HABLOT, Laurent, 1999-2000. “L’ordre de la Cosse de genêt de Charles VI: mise en scène d’une devise royale”, *Revue française d’héraldique et de sigillographie*, 68-70: 131-148
- 2001a. “La ceinture Espérance et les devises des ducs de Bourbon”, Françoise PERROT (a cura de), *Espérance: le mécénat religieux des ducs de Bourbon à la fin du Moyen Âge*, Sauvigny: Musée Municipal de Sauvigny: 91-103
 - 2001b. “Animal Emblème, Animal de légende, le cygne, une devise princière à la fin du Moyen Âge”, *Histoire de l’Art*, 49: 51-64
 - 2002. “Les signes de l’entente. Le rôle des devises et des ordres dans les relations diplomatiques entre les ducs de Bourgogne et les princes étrangers de 1380 à 1477”, *Revue du Nord*, 2002/2: 319-341

- 2006. “La devise, un nouvel emblème pour les princes du XV^e siècle”, Élisabeth TABURET-DELAHAYE (a cura de), *La création artistique en France autour de 1400*, Paris: École du Louvre: 177-192
- 2016. “Autoportrait et emblématique princière à la fin du Moyen Âge”, *Le Moyen Âge*, CXXII: 67-81
- JAVIERRE, Àurea L., 1930. *Matha de Armanyach, duquesa de Gerona*, Madrid: Tipografia de Archivos
- 1942. *María de Luna, reina de Aragón*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas
- JUNCOSA, Eduard, 2011. “El rei Alfons i la promoció de la magnanimitat”, M. Rosa TERÉS (a cura de), ‘*Capitula facta et firmata*’. *Inquietuds artístiques en el quatre-cents*, Valls: Cossetània Edicions: 141-166
- 2021. “En busca de princesa. La diplomacia matrimonial (oficial y “rebelde”) en la Corona de Aragón a fines del trescientos”, José Manuel NIETO; Óscar VILLARROEL (a cura de), *Diplomacia y cultura política en la Península Ibérica (siglos XI al XV)*, Madrid: Sílex: 109-128
- LIGHTBOWN, Ronald W., 1992. *Mediaeval European Jewellery*, Londres: The Trustees of The V. & A. Museum
- LLULL, Ramon, 1988. *Llibre de l'orde de cavalleria*, a cura d'Albert SOLER, Barcelona: Editorial Barcino
- MADURELL, Josep Maria, 1935. *Les noces de l'infant Joan amb Matha d'Armanyac*, Barcelona: impremta de la Casa de la Caritat (Extret dels Estudis Universitaris Catalans, vol. XIX, 1934)
- 1979-82. “Documents culturals medievals (1307-1485). Contribució al seu estudi”, *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 38: 301-473
- MARTÍNEZ, Félix, 2015-2015. “Divisas y heráldica: encuentros y desencuentros de dos realidades emblemáticas”, *Emblemata*, 20-21: 171-199
- MASSIP, Francesc, 2003. *La monarquía en escena*, Madrid: Dirección General de Promoción Cultural (Comunidad de Madrid)
- MASSÓ TORRENTS, Jaume, 1905. “Inventari dels béns mobles del rey Martí d'Aragó”, *Revue Hispanique*, XII: 413-590
- MÉRINDOL Christian de, 2012. “De l'emblématique de Charles VI et de Jean de Berry: à propos d'un plafond peint et armorié récemment publié”, *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 2006: 120-135
- MOLINA, Joan, 2012. “Un emblema arturiano per Alfonso d'Aragona. Storia, mito, propaganda”, *Bulletino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo*, 114: 241-268
- Paris 1400*, 2004. *Les arts sous Charles VI*. cat. exp., Paris: Fayard, Réunion des musées nationaux
- PASTOUREAU, Michel, 2008. *El oso. Historia de un rey destronado*, Barcelona: Paidós
- PONSICH, Claire, 2008. “De la parole d'apaisement au reproche. Un glissement rhétorique du conseil ou l'engagement politique d'une reine d'Aragon?”, *Cahiers d'études hispaniques médiévales*, 31: 81-117
- RIERA, Jaume, 2002. “Els heralds i les divises del rei Martí (1356-1410)”, *Paratge*, 14: 41-61
- RIQUER, Martí de, 1983. *Heràldica catalana, des de l'any 1150 al 1550*, Barcelona: Quaderns Crema
- ROCA, Josep Maria, 1925. “Notes d'arxiu. Herència”, *Revista Catalana*, Any VIII, núm. 187: 94-95

- 1929. *Johan I d'Aragó*. Barcelona: Institució Patxot
- SAINZ DE LA MAZA, Regina, 1990. *La orden de San Jorge de Alfama. Aproximación a su historia*, Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas
- SALAS, Xavier de, 1936. “Una obra de Bartomeu Coscolla, argenter”, *Analecta Sacra Tarraconensia*, 12: 425-439
- SANPERE I MIQUEL, Salvador, 1878. *Las costumbres catalanas en tiempo de Juan I*, Girona: Imprenta y Librería de Vicente Dorca
- SOBREQUÉS I VIDAL, Santiago, 2011 [1957]. *Els barons de Catalunya*, Barcelona: Editorial Base
- TABURET-DELAHAYE, Élisabeth, 1999. “L'orfèvrerie”, Christiane PRIGENT (a cura de), *Art et société en France au XI^e siècle*, París: Maisonneuve et Larose: 259-289
- 2002. “Parures et bijoux de la reine Isabeau de Bavière”, *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*: 242-269
- 2004. “Devises, mots et couleurs: les emblèmes de Charles VI”, *PARIS·1400* 2004: 375-379
- TASIS, Rafael, 1980 [1957]. *Pere el Cerimoniós i els seus fills*, Barcelona: Editorial Vicens-Vives
- 1959. *Joan I. El rei caçador i músic*. Barcelona: Aedos
- VIDAL FRANQUET, Jacobo, 2018. “Fermalls «grans, bells, i cars». Documents i testimonis figuratius per a la història de la joieria gòtica catalana”, in *La joia en l'art i l'art en la joia*, Barcelona: MNAC: 216-225
- 2022. “L'art en temps de la reina Margarida: l'exhibició del poder i el desig de luxe”, Eduard JUNCOSA; Antoni JORDÀ (a cura de), *Margarida de Prades. Regnat breu, vida intensa*, Tarragona: Publicacions URV: 103-140
- VIELLIARD, Jeanne; MIROT, Léon, 1942. “Inventaire des lettres des rois d'Aragon à Charles VI et à la cour de France, conservées aux Archives de la Couronne d'Aragon à Barcelone”, *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 103: 99-150

IGNASI J. BAIGES I JARDÍ

L'inventari *post mortem* del mercader tortosí Pere Sala i altra documentació relacionada

El 25 de juliol de 1458 moria el mercader tortosí Pere Sala. La mort li sobrevingué a Benicarló, on s'havia traslladat des de Tortosa fugint d'un brot de pesta. En aquest poble del nord del regne de València ocupava una petita casa de dues estances, situada al carrer Major i propietat de Bernat Palau, on s'hi havia instal·lat amb la seva muller, Blanquina, i almenys tres esclaves, Nicolaua, de raça negra, Caterina, d'origen rus, i la tercera, també de nom Caterina, procedent de terres búlgares. Sala havia desenvolupat la seva activitat professional a la ciutat de l'Ebre des de l'habitatge principal de la família, una casa gran i sumptuosa situada al carrer de Montcada. Disposava també d'una torre a la banda dreta del riu, a la partida de Vila-roja, a l'actual barri de Ferreries; d'un altre habitatge que servia de pallissa i estava situat al carrer de Benasquer i d'una vinya a la partida del barranc d'en Belça (VIDAL 2021: 353-354).

Ens manquen dades per poder fer una radiografia completa d'aquest personatge. Tot i això, la informació que ens donen els protocols notariais permet identificar-lo com un actiu mercader que havia viatjat per Europa¹ i havia exercit una important activitat econòmica i comercial, d'altra banda la documentació municipal ens el presenta com l'home compromès i implicat en el govern de la seva ciutat. L'activitat que desenvolupà en l'àmbit del comerç hauria contribuït al reconeixement envers la seva persona per part dels seus conciutadans i a donar-li un estatus preeminent en el si de la societat tortosina de mitjà segle XV que li va obrir les portes a la participació en el govern municipal com a administrador i receptor de la moneda, és a dir, clavari, i com a procurador segon de la ciutat.

1. En l'inventari dels seus béns hi ha una referència a certs llibres de comptes de quan havia estat a Venècia. Els protocols dels notaris tortosins, que són un material de primera mà per a l'estudi del comerç i els seus protagonistes, han de donar, sense cap mena de dubte, més informació de Pere Sala de la que actualment disposem. L'entrada de l'inventari amb la referència a Venècia és la número 6 del foli 244r, diu així: «Ítem, atrobí una caxa gran de àlber per a navegar (...) ab dos caxons, ço és, un a cascun cap. E la un caxó és cubert de launa de ferre ab sa tancha de pany e clau de loba, dins lo qual atrobí dos llibres grans de paper de forma major, cuberts de cuyr negre, quiscun ab sa civella; e més, altre libre semblant ab cuberta de pergami. Los quals llibres són de comptes de mercaderia antichs, que menava lo dit marit meu com stava a les parts de Venècia».

1. *El fons notarial de Tortosa*

La importància de la ciutat de Tortosa com a centre econòmic i comercial, amb la via fluvial de l'Ebre vers l'Aragó i terres castellanes (CURTO 1988, 2006), hauria afavorit la ràpida implantació del notariat a la ciutat (BAIGES, PIÑOL 2005: 1826-1827, 1831-1832). La presència explícita de notaris públics a Tortosa, amb la clara denominació de «publicus notarius Dertuse», es detecta tímidament en les clausures d'alguns documents a partir de la dècada dels anys vint del segle XIII. Bernat Mora, actiu a Tortosa fins l'any 1226, s'identifica així en un document (VIRGILI et al. 2018: 33). Mora sembla que és l'únic cas de notari públic de Tortosa del primer quart del segle XIII; altres notaris com ara Guillem Vidal, Bernat d'Aspi, Domènec Ferrer o Pere de Tamarit es localitzen al llarg de la dècada dels anys trenta (VIRGILI et al. 2018: 272, 285 i 308), juntament amb alguns notaris episcopals. Tot i això, com en altres zones de Catalunya, a Tortosa els notaris amb la denominació d'escrivans i la documentació notarial es remunten a la segona meitat del segle XII, quan s'haurien establert a la ciutat els primers professionals després de la conquesta cristiana, coincidint amb la implantació dels usos itàlics en la documentació privada a Catalunya (CONDE 1994: 458-462; PONS 1990: 98-103 i 1993: pàssim). Els documents que ens han arribat autoritzats per aquests primers notaris tortosins, abans de la implantació del sistema de registre en terres catalanes, es troben majoritàriament custodiats a l'Arxiu Comarcal del Baix Ebre, a l'Arxiu Capitular de Tortosa i a l'Arxiu Diocesà de Tortosa.

Cal suposar que els notaris tortosins haurien començat a guardar memòria de la seva activitat a partir del segon quart del segle XIII, tal com ho van fer els seus coetanis d'algunes poblacions de les actuals comarques de l'Alt i el Baix Camp, del Priorat, del Vallès o d'Osona, on es conserven els registres notariais més antics (ALCOVER 1989; PUIG 1992; GINEBRA 1992; BAIGES 2021), però els exemples que tenim són ja del segle XIV, quan la institució notarial està plenament assentada a la ciutat ebrenca i en plena activitat. Una activitat codificada ja pel *Llibre de les Costums de Tortosa* que, a la rúbrica 9 del llibre 9, *Dels notaris e de lur offici*, regula l'activitat notarial a la ciutat i el seu territori; altres rúbriques del *Llibre* aporten referències i puntualitzacions que completen el perfil del notari en el dret tortosí del segle XIII (COSTUMS 1996: 431-434).

El fons notarial tortosí resta encara força desconegut i inèdit. El seu dipòsit a l'Arxiu Històric Provincial de Tarragona des de la Guerra Civil Espanyola fins a l'any 2004 ha contribuït, en part, a aquest oblit i desconeixement. Existeix un inventari elaborat als anys 90 del segle passat que mostra l'activitat i dinamisme de la institució. Aquest catàleg, però, resta inèdit i per a ús exclusiu del personal de l'Arxiu Comarcal del Baix Ebre i dels investigadors.

La cronologia dels protocols catalogats evidencia que el fons, com en tants altres llocs, no s'ha conservat íntegrament; hi manquen els manuals i llibres més antics, presumiblement els del segle XIII, i hi ha buits remarcables entre els protocols dels segles successius. A més, aquest inventari dels protocols tortosins es refereix amb el terme genèric de Manual a gairebé tots els registres produïts pels

notaris de la ciutat, tot i que una consulta més detallada permet diferenciar entre manuals i llibres de notes i detectar llibres especials de testaments² i capítols matrimonials o aquells que recullen documentació de persones i institucions ciutadanes o d'activitats comercials concretes, tal com succeeix en altres parts de Catalunya (FERRER 1974: 53-81; PAGAROLAS 1994: 341-345 i 2000: 166-175; PIÑOL 2000: 439-442 i 2012: 113-120; PONS 1990: 107-108).

Com s'ha esmentat en les línies anteriors, el fons notarial de Tortosa va estar dipositat gairebé setanta anys a l'Arxiu Històric Provincial de Tarragona. Tot i això, almenys un document notarial tortosí va tornar a la ciutat molt abans que la resta del fons. Ho va fer per via extraoficial, procedent d'un arxiu personal.

Aquest és el cas de la còpia de l'inventari de béns de Pere Sala que va arribar a Tortosa com a conseqüència de la relació entre el diplomàtic i intel·lectual reusenc Eduard Toda i l'historiador i arxiver tortosí Enric Bayerri. Efectivament, la correspondència entre tots dos dona referències clares al respecte. Toda, el 3 de maig de 1931, com a president del patronat del reial monestir de Santa Maria de Poblet, comunicava per carta a Bayerri la presència, entre els seus papers de l'arxiu d'Escornalbou, de l'inventari del mercader tortosí Pere Sala. En el seu escrit ressaltava la importància del personatge, al qual, deia, pensava dedicar un estudi. Per aquesta raó, demanava a Bayerri la informació que pogués trobar en els arxius tortosins sobre el mercader. Bayerri, dos dies després, el 5 de maig, li contestava informant-lo de les activitats de Pere Sala entre 1444 i 1447 i durant l'any 1457. Aquesta correspondència, digna de ser publicada, es conserva acompanyant la còpia de l'inventari del mercader Pere Sala,³ perfectament enquadernada, que Eduard Toda va lliurar a l'historiador tortosí en alguna data entre 1931, any de l'intercanvi epistolar entre ambdós, i 1941, any de la seva mort, però sobretot i presumiblement, després d'haver descartat la idea d'elaborar una monografia sobre el mercader Pere Sala.

L'inventari que Eduard Toda va enviar a Enric Bayerri és, com s'ha dit, una còpia feta a partir de l'inventari original, el qual es conserva entre els plecs d'inventaris del notari tortosí Bernat Vicent júnior.⁴ La còpia, presumiblement, hauria estat en poder de la cartoixa d'Escaladei, a la qual Sala havia nomenat hereva universal dels seus béns, i d'allí hauria passat a l'arxiu monàstic d'Escornalbou.

Aquesta còpia segueix fidelment l'ordre de les diferents entrades de l'inventari primigeni, però dona una informació parcial i molt abreviada de la majoria. S'entén aquesta elaboració succinta perquè a la cartoixa d'Escaladei, que havia estat nomenada hereva universal del mercader, li interessava disposar d'una informació general, podríem dir-ne d'urgència, dels objectes trobats, perquè la detallada i completa sempre es podia consultar a la notaria de Bernat Vicent a

2. Així succeeix amb els protocols del notari Bernat Vicent. Una consulta parcial ha permès localitzar un llibre de testaments i un llibre de notes; d'aquest es conserven les minuts en un manual coetani.

3. Arxiu Comarcal del Baix Ebre (ACBEB), Sense classificar.

4. ACBEB, Fons notarial de Tortosa (FNT), Bernat Vicent júnior, *Liber inventariorum Bernardi Vincentii iunioris, notarii*, caixa 73, núm. 1217, f. 235r-255v.

Tortosa. La còpia aporta, a més, informació molt valuosa sobre l'encant que es va dur a terme d'alguns objectes de l'inventari i té un valor afegit d'oferir-nos l'única informació que tenim sobre la venda de part dels béns del mercader Sala. Sembla, doncs, que un lot important del material inventariat hauria anat a parar ràpidament a mans de la cartoixa i aquesta s'hauria encarregat de posar-lo a la venda pública.

2. *Altres documents de Pere Sala i dels seus marmessors en els protocols de Bernat Vicent júnior*

No es conserven tots els protocols del notari Vicent, que va estar actiu a Tortosa al llarg de gairebé mig segle, entre 1430 i 1478, però la consulta dels que ens han arribat, i que són més propers cronològicament a la data de l'inventari del mercader Sala, ha permès localitzar el seu testament⁵ i algunes actuacions dels marmessors una vegada passat l'any de plor (COMAS 2015: 84-89). Aquest és el cas de la manumissió de l'esclava Mateua,⁶ del nomenament d'un procurador per procedir a la venda de l'esclava Caterina⁷ i de la venda de la torre de la partida de Vila-roja i el traspàs de la seva possessió corporal,⁸ un projecte de venda i una venda que fa la vídua, usufructuària i marmessora, per poder fer front a les despeses de la marmessoria i dels funerals.

Sabem també que Pere Sala va disposar ser enterrat dins la capella que havia fet construir en el convent dels franciscans de Tortosa sota l'advocació de Jesucrist, la Verge Maria i tots els sants. Els framenors van resultar altament beneficiats pel testament, però el testador va disposar que en cas de litigi per raó de la dita capella i sepultura, tots els béns concedits en el passat i els llegats en el testament al seu favor serien revocats, a excepció de dos aniversaris que hi havia instituït.

Sembla que ja en el moment de fer testament Pere Sala era conscient de les dificultats que l'enterrament dins la capella del convent dels franciscans podia

5. ACBEB, FNT, Bernat Vicent júnior, *Notula testamentorum recipiendorum [per me Bernardum] Vincencii iunioris, notarium publicum Dertuse regiaque auctoritate [...]*, 68, f. 70v-78r.

6. ACBEB, FNT, Bernat Vicent júnior, *Manual de 1458-59*, caixa 60, núm. 1200, f. 96r-96v i *Manual (sic) de 1458-1459* o, com s'indica en la coberta, *Notula instrumentorum comunium Bernardi Vincentii iunioris, notarii publici Dertuse regiaque auctoritate de anno a nativitate Domini millesimo CCCC L octavo et nono* o, tal com apareix al f. 2r, *Notula instrumentorum recipiendorum per me Bernardum Vincentii iuniorem, notarium publicum Dertuse*, caixa 69, núm. 1213, f. 150v-151r.

7. ACBEB, FNT, Bernat Vicent júnior, *Manual de 1458-59*, caixa 60, núm. 1200, f. 131r-132r i *Manual (sic) de 1458-1459*, caixa 69, núm. 1213, f. 209r-210r. Sobre aquest manual, que en realitat és un llibre o notal, vegeu la nota anterior. No s'ha localitzat de moment la venda d'aquesta esclava. El fet de nomenar un procurador per dur-la a terme permet pensar que s'hauria pogut produir lluny de la ciutat de Tortosa i en una cronologia diferent a la que ens estem movent.

8. ACBEB, FNT, Bernat Vicent júnior, *Manual de 1458-59*, caixa 60, núm. 1200, f. 136r-137v i 138v i *Manual (sic) de 1458-1459*, caixa 69, núm. 1213, f. 217v-219r i f. 221r-v. Sobre aquest manual, que en realitat és un llibre o notal, vegeu la nota 5.

tenir, per això disposava que una processó general dins la seu de Tortosa associés el seu cos a la sepultura eclesiàstica. Les sospites de Sala es van confirmar a l'any de la seva mort. Un document de 31 de juliol de 1459 ens informa que les seves despulles van ser traslladades de Benicarló a Tortosa per ser enterrades en la dita capella. Els encarregats de custodiar els trasllat de les despulles, fra Miquel, prior de la cartoixa d'Escaladei, i fra Gabriel Rigual, monjo i procurador de la mateixa, havien tingut informació que Pere Puig, segurament un membre de la nissaga Despuig, tan influent en la Tortosa medieval i moderna, havia iniciat un procediment judicial per impedir l'enterrament de Sala dins la capella. Fra Miquel i fra Gabriel, personats a la casa del difunt al carrer de Montcada, van expressar a Pere Terça, un dels marmessors, que no consentien a la sepultura i afegien que si es duia a terme i, al final, hi havia una sentència en contra, aleshores ells haurien de poder recuperar el cadàver i enterrar-lo on els semblés millor. Això, segons ells, no hauria d'afectar els llegats fets per Pere Sala a favor dels franciscans tortosins ni a les donacions i institucions que es van pactar entre el mercader i aquesta comunitat en els capítols de la construcció de la capella.

Aquesta petició va ser rebutjada per Pere Terça, en nom propi i en nom de Blanquina, vídua del difunt i també marmessora, tot ratificant-se en les disposicions del difunt sobre la seva sepultura.⁹

El document en qüestió només es conserva en forma de minuta, mai es va fer una redacció in extenso en el llibre de notes corresponent, ni *in mundum*, tal com ho indica la manca dels signes i expressions que utilitzaven els notaris per indicar les successives fases d'elaboració documental (FERRER I MALLOL 1974). A dia d'avui i amb la documentació consultada, desconeixem com va acabar aquest afer i on descansaren finalment les despulles de Pere Sala. No sembla que la capella que amb tant d'afany va fer construir l'hagués finalment acollit.

3. *L'inventari post mortem de Pere Sala*

El mercader Pere Sala havia fet testament el dia 1 de desembre de 1457, en poder del notari Bernat Vicent júnior,¹⁰ el qual s'encarregà també de dur a terme l'inventari dels seus béns. Aquest es va elaborar al llarg de sis dies, entre el 9 i el 16 d'agost de 1458. La forma de compilació del document deixa clara una redacció in situ, com era habitual, a la qual, posteriorment, s'hi van afegir la part introductòria, l'escatocol (amb la data, la relació de marmessors presents o dels

9. ACBEB, FNT, Bernat Vicent júnior, caixa 60, núm. 1200, f. 94v-95v.

10. El llarg testament ens presenta un home devot, preocupat per la seva salvació i la dels seus, que fa llegats a totes les esglésies tortosines, a algunes del territori de la ciutat i a altres institucions religioses. Segurament, el fet que no tingués descendència del seu matrimoni amb Blanquina hauria afavorit aquestes deixes i que nomenés la cartoixa d'Escaladei hereva universal dels seus béns, si bé la seva esposa quedava com a usufructuària fins a la seva mort. ACBEB, FNT, Bernat Vicent júnior, *Notula testamentorum recipiendorum [per me Bernardum] Vincencii iunioris, notarium publicum Dertuse regiaque auctoritate [...]*, 68, f. 70v-78r.

seus representants, la relació de testimonis i la subscripció de la vídua) i les parts formulàries que donaven pas a les actuacions que van tenir lloc els dies 10, 11, 13, 14 i 16 d'agost per continuar-lo i acabar-lo. Els quaderns de paper que havien servit per prendre nota del material trobat a la casa de Benicarló, a la del carrer de Montcada de Tortosa i a la torre de la partida de Vila-roja van ser finalment enquadernats, juntament amb altres inventaris fets en poder del dit notari, donant lloc així al llibre d'inventaris on es conserva.¹¹

El document s'articula en tres parts ben diferenciades, la primera recull la informació obtinguda a Benicarló, la segona la de Tortosa i la tercera la de la torre de Vila-roja. Es tracta d'un inventari completíssim, de vint folis, on es prengué nota de tot el que s'anava trobant en les diferents estances dels immobles de Pere Sala i de la casa on va morir a Benicarló. Això permet tenir una imatge força clara de la distribució dels espais en cada immoble i dels estris i atuells quotidians, robes, llibres, documents, pintures i altres objectes de valor que hi havia en cadascun (VINYOLÉS 2015).¹²

L'inventari va començar a Benicarló el dilluns, 9 d'agost de 1458, a l'any i quinze dies de la mort de Sala. La introducció conté una referència explícita a l'obligació de fer inventari, tal com estableixen els *Costums de Tortosa* (COSTUMS 1996: 321)¹³ i el dret comú. Supervisaren l'actuació Blanquina, vídua usufructuària dels béns del seu marit i marmessora, Pere Terça, perit en dret de Tortosa i marmessor, Francesc de Tous, àlies Gacet, prevere de la seu de Tortosa i nebot del difunt, que intervenia en nom propi i en nom de la seva mare, Tecla, germana del difunt, i fra Gabriel Rigual, monjo d'Escaladei i procurador del prior de la cartoixa, hereva universal del difunt. Com a testimonis actuaren Pere Batlle, curat, Pere Grifé, prevere de la seu de Tortosa, i Pere Pasqual, notari de Benicarló.

La casa de Benicarló estava situada al carrer Major, prop de la plaça i peixateria del poble, i era propietat de Bernat Palau, que l'havia cedit a la família Sala. L'inventari informa de dues estances, la principal i una habitació. A la casa hi havia tot el parament de robes, mobles y estris per a la llar, però al contrari que a la casa del carrer Montcada de Tortosa són molt pocs els objectes de cert valor que s'hi trobaven. Tots estaven a l'habitació, guardats dins d'un cofre d'obra valenciana pintat, i tots relacionats amb el parament de la taula: es tracta de culleres, tasses, escudelles, anaps i un pitxer, elaborats en plata de diferents qualitats.

Al dia següent, dimarts, 10 d'agost, va començar l'inventari de la casa del carrer de Montcada de Tortosa, que Pere Sala i la seva família tenien com habi-

11. ACBEB, FNT, Bernat Vicent júnior, *Liber inventariorum Bernardi Vincentii iunioris, notarii*, caixa 73, núm. 1217, f. 235r-255v.

12. L'amplitud de l'inventari i la limitació de pàgines a què estem subjectes ha aconsellat centrar-nos i transcriure únicament aquelles parts relacionades amb l'orfebreria, la pintura i les arts sumptuàries, aspectes sobre els quals ha treballat la professora Rosa Terés. Per aquesta raó, molts objectes, robes, llibres, documents, estris quotidians, etc. i alguns espais dels immobles no apareixen en la transcripció de l'apèndix, volgudament parcial.

13. Vegeu la rúbrica 6.6.5.

tatge principal (VIDAL 2021). Aquí la feina d'inventariar es va allargar tres dies més, l'11, el 13 i el 14.

El primer dia només estigueren presents la vídua de Pere Sala i Francesc Tous. La fórmula introductòria deixa constància de l'absència del prior d'Escaladei i de Pere Terça, que tampoc es personaren el dia 11. Sí que ho van fer el dia 14; el prior, però, representat pel monjo Gabriel Rigual. Aquest tampoc va comparèixer el dia 13.

L'activitat del dia 10 va tenir com a testimonis l'escrivà Berenguer Daroca, probablement un dels escrivans de la notaria de Bernat Vicent júnior, i els pagesos tortosins Bartomeu Vilanova i Domènec Silvestre. Els dies 11 i 14 actuaren com a tals, respectivament, els pagesos Joan i Pere Algueró i Joan de Montesinos, mercader, i Antoni Sanç, cardador de llana de Tortosa. No consta presència de testimonis el dia 13, quan únicament es va prendre nota dels documents que Pere Sala conservava a casa seva, molts d'ells relacionats amb empenyoraments i censals morts i sempre ben identificats i descrits a l'inventari.

La casa disposava de tretze espais clarament diferenciats i distribuïts entre la planta baixa i un pis sota teulada. L'inventari enumera al detall tot el que s'anava trobant en cadascuna de les estances, des de la sala principal al magatzem de l'oli, tot passant per les diferents cambres amb les corresponents recambres, el pastador i el celler.

Tractant-se de la casa principal, el nombre d'objectes de plata i or és important; també ho són les pintures sobre tela o sobre post i els bancals de diferent procedència. Acostumen a presentar imatges religioses, però també profanes (sant Cristòfol, la Santa Creu, sant Francesc, la Salutació de la Verge Maria, la Pietat, la Verge amb Jesús, acompanyats de sant Pere i sant Ambrós, paisatges, figures, escenes de caça), que en algun cas van acompanyades dels signes heràldics del difunt. A la capella hi havia un oratori plegable amb la Verge Maria i diversos sants pintats.

Caixes i cofres, alguns d'obra de Barcelona i de València, protegien molts dels objectes inventariats i cofres més petits que, al seu torn, custodiaven altres objectes, com certs anells d'or amb encasts de pedres precioses, l'anell amb el segell de Pere Sala o un petit reliquiari amb un fragment de la Veracreu. Algunes d'aquestes joies es tenien en penyora com a garantia d'un deute, d'igual manera que un hostier de plata propietat dels framenors tortosins, amb els senyals del bisbe [Ot de Montcada i de Luna] sobre la tapa, una capseta d'or també amb l'escut del [mateix] bisbe o diverses peces de valor que es tenien en penyora per certes persones, en algun cas per quantitats de diners no especificades però descrites com importants que Pere Sala havia prestat al ciutadà tortosí Joan Garro.

L'inventari aporta informació sobre robes procedents de la ciutat francesa de Xaló (Châlons-sur-Maine), cortinatges, corretges d'argent o amb parge de seda i elements de plata i or, copes, culleres, plats, salers, anaps, tasses i escudelles de plata, de vegades amb elements d'or, i catifes i tapissos de colors.

Finalment, el dilluns 16 d'agost es va procedir a inventariar els objectes que hi havia a la torre de Vila-roja. Com en el dia 14, hi van ser presents tots els im-

plicats, que van comptar amb el testimoniatge de Mateu Casanova, escuder del difunt, i el dit cardador de llana Antoni Sanç. La torre tenia onze espais distribuïts entre la planta baixa i un pis. L'entrada donava pas a una cambra, a la cuina i al celler. Un nou espai distributiu portava a l'escala per accedir al pis de dalt, on hi havia el menjador, la capella, una habitació i la cambra major amb la recambra. La casa, a més, disposava d'un estable, on hi havia una mula i un rosí, tots dos vells i de pèl roig.

Els objectes més rellevants que s'hi van trobar estaven al menjador del pis (una estora de paret valenciana i una imatge en terracota de la Verge Maria), a la capella del costat del menjador (un altar de fusta plegable, un drap de tela pintada i un altre drap pintat amb la imatge de sant Onofre, amb guardapols de fusta que portava dibuixades les armes heràldiques del difunt Pere Sala) i a la cambra major (un drap pintat amb la Passió, un drap de canemàs pintat per a pali d'altar i un drap de peus amb un fons de ratlles blanques i negres i blanques i vermelles, amb els escuts del llinatge Pagos).

A tots aquests objectes cal sumar l'innombrable quantitat de roba de llit, coixins, mobles diversos (llits, taules, cadires, etc.), draps i estris per a la cuina, una petita biblioteca integrada per quinze llibres i un bon grapat de documents i alguns llibres sobre l'activitat professional del mercader Pere Sala. Tot està descrit amb claredat i, en determinats passatges, amb molta minuciositat.

Un document, en definitiva, que caldrà donar a conèixer íntegrament i contribuir amb noves dades a ampliar el coneixement que tenim dels espais interns de les cases medievals tortosines.

Apèndix

1458 agost 9 a 16. Benicarló i Tortosa

Blanquina, vídua del mercader tortosí Pere Sala procedeix a inventariar els béns del seu marit a Benicarló i Tortosa.

A.* Còpia del registre notarial, Tortosa, ACBEB, FNT, Bernat Vicent júnior, *Liber inventariorum Bernardi Vincentii iunioris, notarii*, caixa 73, núm. 1217, f. 235r-255v. — B. Còpia simple coetània amb informació sobre l'encant públic d'alguns dels béns inventariats, Tortosa, ACBEB, Sense classificar.¹⁴

Iesus.¹⁵ Inventarium factum de bonis et iuribus que fuerunt honorabilis Petri Sala, quondam, civis Dertuse, die lune in terciis, XIII^a¹⁶ mensis augusti anno a nativitate Domini M^o CCCC^o L^o octavo, in loco de Benicarló.¹⁷

In Dei nomine. Noverint Universi quod ego Blanquina,¹⁸ uxor honorabilis Petri Sala quondam, civis Dertuse, ut tenens et possidens omnia bona et iura que fuerunt dicti quondam viri mei (...) ut domina potens et usufructuaria (...) volens (...) inventarium facere (...) presens facio inventarium (...) in hunc qui sequitur modum:

En lo alberch en lo qual lo dit marit meu ara darrerament habitava e stava per causa de les morts que eren e són en la ciutat de Tortosa e yo encara stich e habite, en lo qual lo dit marit meu sos darrés dies ha finats e és mort, lo qual és dins lo loch de Benicarló, de regne de València e del bisbat de Tortosa, situat en lo carrer Major del dit loch, assats prop la

14. En considerar que mai no es va elaborar en forma pública l'original de l'inventari, les lletres A i B identifiquen la còpia del registre notarial i la còpia coetània que es va fer per a ús de la cartixa d'Escaladei, hereva universal de Pere Sala (NORMES 1984: 15-64). L'asterisc assenyala el document a partir del qual s'ha fet la transcripció.

15. S'indiquen entre claudàtors i en cursiva les lletres, síl·labes o paraules que manquen per error de l'escrivà. Els claudàtors també s'usen en els casos de lectura dubtosa o quan aquesta és impossible; en aquest cas, però, s'indiquen entre claudàtors tres punts suspensius.

16. En lloc de VIII^a. El fet que al text de l'inventari s'hi haguessin afegit posteriorment les parts formulàries va facilitar aquest error, que es repeteix al final de la introducció llatina del formulari. La resta d'actuacions recullen les dates correctament.

17. Com ja s'ha indicat en les pàgines anteriors, només s'han transcrit aquelles parts de l'inventari original de Pere Sala relacionades amb l'orfebreria, la pintura i les arts sumptuàries, aspectes sobre els quals ha treballat la professora Rosa Terés. La limitació en l'extensió ha obligat a prescindir d'algunes de les parts formulàries de l'inventari, que s'indiquen amb punts suspensius entre parèntesi i en cursiva, de la petita biblioteca del finat, formada per tretze títols, i de la relació de documents que conservava sobre préstecs, censos, activitats comercials, etc. Els diferents objectes es presenten agrupats tal com apareixen a l'inventari, en els diferents espais de les casa de Benicarló i dels immobles situats a la ciutat de Tortosa. La presència dels mateixos mesclada amb altres objectes més quotidians, que no es transcriuen, ha aconsellat numerar totes les entrades de l'inventari tot reiniciant la numeració, a partir del número 1, en el canvi de foli. D'aquesta manera, en cas de consultar el text en el protocol, serà més fàcil localitzar les parts transcrites.

18. Sobre Blanquina dues línies horitzontals indiquen la ferma per part d'aquesta.

plaça e pescateria del matex loch, lo qual alberch és d'en Bernat Palau, del dit loch, foren atrobades les coses infra següents:

1. E primerament, en la cambra del dit alberch en la qual lo dit marit meu morí, la qual és vers lo dit carreró Major del dit loch, trobí (...):

|f.236r 4. Ítem, dins un coffre gran pintat, lo qual en Galceran Anguera, notari del dit loch de Benicarló, havia prestat al dit marit meu quant vinguem ací, per tenir-hi roba nostra, foren atrobades les coses següents:

12. Ítem, atrobí hun petxell antich de argent tot blanch, marcat de march de Barchelona, qui pesa quatorse onces e miga valencianes.

13. Ítem més, quatre gresalets petits per a salsero, de argent blanch, marcats de march de Barchelona, que pesaren tots quatorze onces e miga e hun quart e mig e hun argenç.

14. Ítem, quatre scudelles de argent ab orelles, marcades de march de Barchelona, de sort menor, que pesaren vint-e-tres onces e miga.

1. Ítem, una scudella de argent gresalenqua, marchada de march de Barchelona, que pesa set onces e miga.

|f.236v 2. Ítem, quatre plats migancers de argent, marcats de march de Barchelona los tres, e lo quart de march de Tortosa, que pesaren tots trenta onces e miga.

3. Ítem, dos taces e anaps de argent bollades ab les vores e bolles daurades, la una marchada de march de Barchelona e l'altra de Perpinyà, que pesaren quinze onces.

4. Ítem, una taça o anap d'argent, bollada, tota blancha, sens march algú, que pesa set onces e miga.

5. Ítem, un anap xich de argent tot blanch, marchat de march de Tortosa, que pesa quatre onces e miga.

6. Ítem, cinch culleres de argent, les quatre ab squena de gat e la cinquena plana; e les tres marchades de Barchelona e l'altra de València e l'altra de Tortosa, que pesaren totes tres onces e tres quarts.

|f.237r Ceterum, die martis intitulata decima mensis octobris anno predicto a nativitate Domini millesimo CCCCº quinquagesimo octavo, ego dicta Blanquina, existens personaliter intus hospicium dicti honorabilis quondam viri mei et ipsius solite habitacionis, quod est intus Dertusam, in vico de Montecateni, (...) continuando hoc presens inventarium (...) processi (...) ad confectionem presentis inventarii in modum et formam infra sequentis:

E primerament atrobí un alberch en lo qual lo dit marit meu, mentres vivia, sa continua habitació fahia, situat dins Tortosa, en lo carrer apellat de Montcada, (...) dins lo qual alberch foren atrobades les coses infra següents:

1. E primo en la sala del dit alberch atrobí (...):

3. Ítem, hun drap pintat de la imàtgia de sent Christòfol.

3. Ítem, una cortina, tota negra, de canamàç prim, ab la pintura de la creu enmig de la dita cortina.

|f.237v 9. Ítem, un tapit xich vermell ab diverses obratges e diverses colors.

11. Ítem, un drap xich pintat de la ymatge de sent Ffrancesch ab lo seraf.

12. Ítem, altre drap xich pintat de la Salutació de la Verge Maria.

13. Ítem, una posteta xiqua, pintada e escrita de oracions, ab la Pietat e impropis de madona Donfort, monge de cartoxa.

20. En la cambra major que és vers la carrera, al cantó, atrobí les coses infra següents (...):

1. Ítem, un cortinatje ab son bastiment de fust, cordes de cànem e ab sis corrioies e ab quatre cortines entorn del lit e ab son sobrecel de canemàç negre, tots ab pintures de brots e una donzella gran en quiscuna peça o cortina. f. 238r

2. Ítem, altre coffre groch de àlber envernçat, obrat de obra plana de Barchelona, emperò listonat, dins lo qual atrobí les coses infra següents (...): f. 239r

13. Ítem, un libret xiquet de sis cartes enguixades ab son stoig de cuyr pintat, antich.

14. Ítem, un crucifix xich.

1. Ítem, un drap gran en què era pintada la ymatga de la Verge Maria ab lo Jesús al braç e a la part dreta la ymatga de sent Pere e a la altra part squerra la ymatga de sent Ambrós, ab guardapolsos entorn de fust. f. 239v

1. Ítem, atrobí dins la dita cambra una caxa de noger ab tres tancadures e dos panys e dos claus, dins la qual atrobí les coses següents: f. 241r

3. Ítem, atrobí una correja de argent, ço és, cap e sivella, rodons e vint-e-set platons xichs, tot de argent blanch, ab parge de seda negra.

4. Ítem, altra correja de argent, ab parge de seda morada, ab cap e civella e onze platons, tot de argent blanch.

5. Ítem, atrobí dins un coffrenet petit, engrutat e morat e pintat, un anell d'or, ço és, lo segell del dit marit meu. Ítem, altre anell d'or ab enguast de un maragde petit. Ítem, altre anell d'or ab engast de oricorn. Ítem, altre anell d'or ab enguast de un granat. Ítem, altre anell d'or ab enguast de un diamant petit ab punta, lo qual anell de diamant jau e és penyora per set florins de l'honorable micer Pere dez Brull, doctor.

6. Ítem més, atrobí dins lo dit coffrenet un reliquiari tot d'or, ab quatre perles de compte, ço és, una creueta d'or ab son peu tot d'or, dins la qual havia del fust de la Veracreu.

7. Ítem, atrobí dins la dita caxa una capceta petita de argent per tenir hòsties, la qual lo dit marit meu tenia, e ara yo en loch de aquell, en penyora del monestir de frares menors per certa quantitat, ab senyal del bisbe en cims.

8. Ítem, altra capceta de argent, daurada dins e deffora, ab lo dit senyal del dit bisbe en un cap de tancador de libre de argent blanch, ab senyal del dit bisbe, que jau tot e lo dit marit meu tenia, e yo ara per ell, en penyora per certa quantitat.

9. Ítem, atrobí una copa [a]ntiga xicha de argent, sens peu, daurada de par dins, en la qual stà scrit Pere Gil, sastre, 3 lliures.

1. Ítem, atrobí deu culleres antigues de argent blanch, marchades, que són penyora e no·m sé de qui ni per quant. f. 242v

2. Ítem, atrobí un anap xich de argent daurat de par dins e marchat, en lo qual havia scrit Johan de Burgos, lo qual tenia lo dit marit meu en penyora, e yo ara per ell, no sé per quant.

3. Ítem, trobí una taça plana, enbotida de fullatges e en lo mig un arbre e un[a] [letra], tot de obra enbotida castellana, daurada dins e marchada, la qual lo dit marit meu tenia mentres vivia en penyora, e ara yo, per en Guillem Garro per certa quantitat, no·m sé per quanta.

4. Ítem més, atrobí una correja ab cap e civella larchs et setanta-e-sinch platons plans, tot de argent, molt antiga e streta, ab parge de seda vert e vermella.

5. Ítem, atrobí una correja ab parge de seda morad, streta, ab son cap e civella larchs et cent-e-trenta platons rodons antichs, tot de argent daurat, la qual tinch en penyora no·m sé per quant ni de qui és.

6. Ítem, una correja ab parge ample de seda morada, ab cap e civella e quatre barres e sis platons xichs, tot de argent blanch, la qual és e tinch penyora no·m sé de qui ni per quant.

8. Ítem, un cofret de paper engrutat, molt petit, on trobí quatre anells d'or, ço és, un sens engast e altre ab engast de maragde e altre ab engast de pedra de morat clar e altre ab semblant enguast.

9. Ítem, hun marchador de vorí sens marcha e puxorn.¹⁹

11. Ítem, una pinta de vorí.

12. Ítem, una bacineta domasquina per tenir diners, pinturullada, en què havia moltes letres e albarans.

Consecutive vero die mercurii undecima dicti mensis octobris anno predicto, ego dicta Blanquina (...) processi ad continuacionem et confectionem presentis inventarii in modum sequentem:

f. 243r 1. En la recambra que és après la propdita cambra foren atrobades les coses infra següents:

10. Ítem, un oratori plegadiç vell, de tres peces, en que stà pintada la Verge Maria enmig ab molts altres sants.

14. Ítem, un manacort petit ab certes cordes.

f. 244r 7. Ítem, un plat gran de lavamans de argent blanch, ab les vores daurades e lo sol de rosa gran embotida, daurat, e en lo mig de aquella smaltat ab la Salutació de la Verge Maria, lo qual en Johan Darro empenyorà al dit marit meu per gran quantitat, certament no sé per quant.

8. Ítem més, atrobí dos scudelles gresalenques e dos plats xichs, tot de argent blanch, lo qual lo dit Johan Darro empenyorà al dit marit meu per gran quantitat.

9. Ítem més, atrobí una anap de argent blanch ab les vores daurades e lo sol daurat, ab lo nom de Jesús scrit, lo qual empenyorà al dit marit meu en Guardiola, segons és allí scrit, no·m sé per quant.

10. Ítem, una copa de argent ab peu curt, daurada dins e defora, la vora e lo peu, en la qual era scrit d'en Omedes, 10 florins.²⁰

f. 244v 1. Ítem, una copa d'argent ab peu curt, daurada dins e defora lo peu, e un anap de argent blanch ab la vora daurada e sol daurat, e altre anap xich, tot blanch, de argent. Les quals taça e anap eren molt vells e staven ligats ab fill e foren empenyorats per madona Burguesa la Conversa per deu lliures, segons se troba scrit en les taces.

2. Ítem més, atrobí dos plats e dos scudelles gresalenques, tot de argent blanch, senyalats ab cert senyal o march, los quals plats e scudelles yo no sé de qui són ni per què stan.

19. En lloc de punxó, tal com diu la còpia.

20. Al marge esquerre de l'assentament: Aquesta copa li fonch tornada ab consentiment del prior. Venguts a compte, foren cabals que no tornà res la un a l'altre.

3. Ítem, una scudella de argent ab orelles, marchada de march de Tortosa, que pesa set onzes e hun quart.

4. Ítem més, una anap de argent, marchat de march de Barchelona, daurat lo sol e p/a/rt dins e la vora, que pesa huyt onces e tres argençs. Los quals anap e escudella són de la present heretat del dit quòndam marit meu o axí o crech.

22. En la cambra que és al cap de la sala deffront e respon al terrat, vers lo corral del dit alberch, foren atrobades les coses següents: |f. 245r

7. Ítem, un coffre pintat de obra de València, sens pany e clau, dins lo qual stan les robes de dues esclaves. |f. 245v

8. Ítem, altre coffre semblant al propdit, sens pany e clau, dins lo qual foren atrobades les coses següents:

9. Primo, una catiffa rasa, morischa, molt larga, de diverses colors e pintures.

10. Ítem, un drap de ras gran ab grans arboredes e dos ymatges enmig, ço és, una senyora e un jove, e ab lo senyal del dit marit meu, ço és, de Sala, e caçes a altres pintures, forrat entorn a les vores de canamàç blanch.

11. Ítem, dos banchals de drap de ras, obratge de Flandes, verts, ab arboredes e caces de diverses animals, ab ymages de hòmens e dones, forrat a les vores de canamàç blanch.

12. Ítem, altre banchal vert ab brots e senyal del dit marit meu en lo mig.

13. Ítem, un banchal ample morisch, barrat de barres negres, groges, verdes, blanques e vermelles.

14. Ítem, un exaló texit de vert ab senyal de leons e falcols, oldà.

1. Ítem, un coffre d'alber groch, envernïcat e bocellat de Barchelona, ab son pany e clau, dins lo qual foren atrobades les coses següents: |f. 246r

3. Ítem, un drap de paret vert ab molts fullatges e brots, ab cinch senyals del dit marit meu, ço és, de Sala, lo qual solia star a la paret, davant la taula.

4. Ítem, hun exaló vermell, empremtat de diverses pintures, oldà.

14. En la cambra qui és dalt en la teulada foren atrobades les coses següents: |f. 246v

8. Ítem, un sent Christòfol gran en un drap, de pinzel. |f. 247r

Subsequenter die veneris intitulata tercia decima dicti mensis octobris anno predicto, ego dicta Blanquina, continuando hoc presens inventarium, processi ad confectionem illius (...) in modum sequentem: |f. 248v

Post predicta vero die lune intitulata sexta decima mensis octobris anno predicto, ego Blanquina existens personaliter in turri dicti viri mei superius designata, que est in termino Dertuse, in partita vocata de Vilarroja, (...) volendo continuare hoc presens inventarium (...) processi ad confectionem illius in modum et formam sequentis: |f. 252v

14. En lo menjador de dalt, que respon vers lo verger major, atrobí les coses següents: |f. 253v

20. Ítem, una stora de paret valenciana.

24. Ítem, una ymatge de terra de la Verge Maria.

25. En la capella que és al cap, prop del propdit menjador, atrobí les coses següents:

1. Primo, un altar de fust a manera de taula plegadiça ab puntals de ferre que'l sostenen. |f. 254r

2. Ítem, hun drap sobre lo dit altar de tela pintada e squinçada.

4. Ítem, un drap pintat de imatge de sent Onoffre ab guardapols de fust, ab molts senyals del dit marit meu, ço és, de Sala.

15. En la cambra major atrobí les coses següents:

f. 254v 2. Ítem, un drap de pinzell pintat de la Passió.

7. Ítem, hun coffre pintat, de València, ab son pany e clau, dins lo qual atrobí les coses següents:

8. Primo, un drap de canamàç per a palis de altar, tot pintat.

9. Ítem, un drap de peus barrat, blanch e negre, ab senyals de Pagos e de barres blanques e vermelles, vell.

Hec autem bona et iura desuper contenta et specificata inveni ego, dicta Blanquina, in hereditate dicti honorabilis Petri Sala, viri mei, et non plura (...) ideo hoc presens inventarium perfeci atque clausi proxima dicta die lune intitulata sexta decima die mensis octobris anno predicto a nativitate Domini millesimo CCCC^o quinquagesimo octavo, presentibus dictis honorabilibus fratre Gabriele Rigual, monacho dicti monasterii, Petro Terça et Francisco de Thous, alias Gacet, nominibus antedictis, et presentibus ad hec pro testibus vocatis pariter et assumptis Anthonio Sanç et Matheo Casanova, paratoribus pannorum lane habitatoribus Dertuse.

Que fuerunt acta in dicto loco de Benicarló, diocesis Dertusensis, et in civitate Dertuse ac in termino eiusdem diebus, mensibus, oris, anno et locis predictis, presentibus testibus antedictis, prout melius et plenius superius continetur.

Sig+num mei Blanquine predictæ, que hec dictis nominibus laudo, concedo et firmo.

Bibliografia

- BAIGES I JARDÍ, Ignasi J., 2021. *Manual de Siurana (1229-1239)*, Barcelona: Noguera
- BAIGES I JARDÍ, Ignasi J.; PIÑOL ALABART, Daniel, 2005. "Notariat, comerç i cultura escrita a la Catalunya Nova (segles XIII-XV)", *La Mediterrània de la Corona d'Aragó, segles XIII-XVI. VII centenari de la Sentència arbitral de Torrellas, 1304-2004. XVIII Congrés Internacional d'Història de la Corona d'Aragó*, vol. 2: 1825-1838
- COMAS VIA, Mireia, 2015. *Entre la solitud i la llibertat. Vídues barcelonines a finals de l'Edat Mitjana*, Roma: Viella
- CONDE Y DELGADO DE MOLINA, Rafael, 1994. "El pas de l'escrivà al notari", *Actes del primer Congrés d'història del notariat català*, Barcelona: Noguera: 439-462
- COSTUMS 1996. *Costums de Tortosa*, a cura de Jesús MASSIP i FONOLLOSA amb la col·laboració de Carles DUARTE i Maria Àngels MASSIP, Barcelona: Noguera
- ALCOVER 1989. "Manual d'Alcover (anys 1228-1229)", *De scriptis notariorum*, Barcelona: Universitat de Barcelona (*Rvbrica. Palaeografica et Diplomatica Studia*, III): 161-294
- CURTO, Albert, 1988. *La intervenció municipal en l'abastament de blat d'una ciutat catalana: Tortosa segle XIV*, Barcelona: Rafael Dalmau
- 2006. "Introducció a la navegació per l'Ebre català a la Baixa Edat Mitjana", *Recerca*, 10: 31-58
- FERRER I MALLOL, Maria Teresa, 1974. "La redacció de l'instrument notarial a Catalunya. Cèdules, manuals, llibres i cartes", *Estudios Históricos y Documentos de los Archivos de Protocolos*, IV: 29-191
- GINEBRA I MOLINS, Rafael, 1998. *Manual primer de l'Arxiu de la Cúria Fumada de Vic (1230-1233)*, Barcelona: Noguera
- NORMES 1984. "Normes internationales pour l'édition des documents médiévaux", *Folia Caesaragustana*, I, Zaragoza: 15-64
- PAGAROLAS I SABATÉ, Laureà, 1994. "Notariat i cultura: els registres notarians", *Actes del I Congrés d'Història del notariat català*, Barcelona: Noguera: 333-350
- 2000. "Gènesi i evolució dels registres notarians (s. XIII-XIX)", *Actes del II Congrés d'Història del notariat català*, Barcelona: Noguera: 161-184
- PIÑOL ALABART, Daniel, 2000. "Notaris, notaries i protocols a la diòcesi de Tarragona a l'Edat Mitjana", *Actes del II Congrés d'Història del notariat català*, Barcelona: Noguera: 427-445
- 2012. "Los registros notariales catalanes", Elena CANTARELL BARELLA; Mireia COMAS VIA (a cura de), *La escritura de la memoria: los registros. VIII Jornadas de la Sociedad Española de Ciencias y Técnicas Historiográficas*, Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias (PPU): 111-132
- PONS I GURI, Josep Maria, 1990. "Llibres notarians catalans", *Las abreviaturas en la Enseñanza Medieval y la Transmisión del Saber*, Barcelona: Universitat de Barcelona (*Rvbrica. Palaeografica et Diplomatica Studia*, IV): 97-109
- 1993. "De l'escrivent al notari i de la "charta" a l'instrument. Recepció dels usos notarians italics a Catalunya", *Lligall. Revista Catalana d'Arxivística*, 7: 29-32
- PUIG I USTRELL, Pere, 1992. *Capbreu primer de Bertran acòlit, notari de Terrassa, 1237-1242*, Barcelona: Noguera
- VIDAL FRANQUET, Jacobo, 2021. "Mirau lo llustre dels ciutadans. La casa tortosina entre els segles XV i XVI", *La casa medieval a Mallorca i a la Mediterrània. Elements constructius i ornamentals*, Gijón: Trea: 335-356

- VINYOLES, Teresa, 2015, “El espacio doméstico y los objetos cotidianos en la Cataluña medieval”, María Elena Díez JORGE; Julio NAVARRO PALAZÓN (a cura de), *La casa medieval en la Península Ibérica*, Madrid: Sílex: 613-648
- VIRGILI, Antoni; ESCOLÀ, Josep Maria; PICA, Manel; ROVIRA, Montserrat, 2018. *Diplomatari de la catedral de Tortosa. Episcopats de Ponç de Torrella (1212-1254) i Bernat d'Olivella (1254-1272)*, I, Barcelona: Noguera

Art i gènere

TERESA VINYOLES VIDAL

Els darrers joiells de Violant de Bar, els béns de la seva capella

Presentem l'edició del document on consta la venda en subhasta pública dels béns que quedaven de Violant de Bar, vídua del rei Joan I d'Aragó, dotze anys després de la mort de la reina, que s'havia esdevingut el 31 de juliol de 1431. A part d'uns pocs objectes d'escàs valor, bàsicament es venen els ornaments de la seva capella: les vestidures litúrgiques, els guarniments d'altar, el retaule, la creu, els reliquiariis. Violant de Bar, durant la seva llarga viduïtat, que va durar trenta-cinc anys, va viure envoltada d'una cort de dames que li eren fidels i que després de la seva mort van conservar els joiells de la capella privada de la reina, que foren venuts a Barcelona a instància de la seva marmessora Elionor de Cervelló, l'any 1443. He pensat que era un text ben adient per dedicar-lo a la Maria Rosa Terés, que en les seves aportacions a la història de l'art gòtic ha estudiat els interessos artístics de la reina (TERÉS 2009).

1. *Els encants*

Treballarem un document conservat a l'Arxiu Històric de Protocols de Barcelona (AHPB) i que a l'encapçalament del primer foli consta com: «Encantus factus de aliquibus jocalibus et bonis que fuerunt illustrissime domine regine Yolandis, recolende memoria». Estava fragmentat, el primer foli era un full solt que em va facilitar la Lluïsa Cases, i la resta la vaig localitzar entre els documents dels notaris anònims. Ara està catalogat al citat arxiu com a addenda 23.

No consta enlloc el nom del notari que el va fer escriure i el va acreditar. De tota manera, l'he pogut identificar com a Guillem Jordà major, per mitjà de l'estudi dels escrivans que se citen en el document i que podem comprovar que treballaven amb ell: Antoni Miquel, Nicolau Eimerich i Gaspar Maimó. Així mateix, diversos personatges vinculats a la reina Violant van signar protocols davant d'aquest notari.¹

1. Entre d'altres, el testament d'Elionor de Cervelló, dama i marmessora de la reina, AHPB, Guillem Jordà major, 134/72, f. 49v-51r (text que tinc en premsa) i l'inventari i l'encant dels béns

Es tracta de la venda de joiells i altres objectes que havien estat de la reina Violant de Bar, que es van vendre en subhasta pública en diversos encants celebrats a la ciutat de Barcelona, entre el 27 de setembre i el 18 de desembre de 1443. Ja feia dotze anys que havia mort la reina i encara romania sepultada a la catedral de Barcelona. No és la venda del tots els béns personals de Violant sinó, com diu el document, només d'alguns joiells i béns que foren de la reina. En principi, hi trobem una petita part d'objectes poc rellevants, fins i tot alguns de vells i trencats; pensem que el que se cita en el document eren les darreres coses que quedaven dels béns de la reina, hi ha molts cofres buits que abans devien contenir objectes diversos ja venuts o repartits anys enrere.

Tot seguint la lectura dels folis dels encants, hi trobem objectes molt interessants. Queden perfectament identificats els de la capella de la reina, ornaments, vestidures litúrgiques i especialment els joiells: la creu, el retaule, els reliquiariis, un dona-pau, una verònica... detalladament descrits. Cal considerar, doncs, que el document és interessant per a la història de l'art, especialment de l'orfebreria gòtica.²

Com a la majoria dels encants postmortem que s'han conservat d'aquella època, s'inicia amb el nom de la qui havia estat propietària dels béns, i dels marmessors testamentaris que n'ordenen la venda. Violant de Bar havia elegit com a marmessors seus Dalmau de Mur, arquebisbe de Saragossa, el Capítol de la catedral de Barcelona, els consellers de la ciutat, Elionor de Cervelló, dama i gran amiga de la reina, i el teòleg franciscà fra Nicolau Quilis. En el document hi consten el lloc i la data de cadascuna de les diverses subhastes i la descripció de cadascun dels objectes, normalment hi ha el nom dels compradors i sempre ve anotat al marge dret el preu que s'ha pagat per cada un dels objecte subhastats, és a dir, venuts al millor postor.

No sabem a quin lloc estaven custodiats els objectes fins a aquell moment. La reina havia mort al palau de Bellesguard, residència d'estiu que havia fet construir el rei Martí als afores de Barcelona, allà s'havia traslladat la vídua del seu germà Joan, i va passar-hi els seus darrers anys. Primerament Violant, un cop va enviudar, va residir encara al palau reial menor, que abandonà a instància del rei Martí, llavors va tenir la seva residència en una casa de la plaça de Santa Anna de Barcelona, que va deixar a finals de setembre de 1409 per instal·lar-se a Pedralbes i, finalment, a Bellesguard, on va morir el 31 de juliol de 1431. Els béns venuts haurien restat a Bellesguard després de la mort de la reina, o més segurament després a la casa on residia Elionor de Cervelló, que en seria la dipositària, a la plaça de Santa Anna. No sabem si era la mateixa casa que prèviament havia estat de la reina i que hauria passat a Elionor i que ella

d'una altra de les dames de la reina, Elionor d'Abelló, AHPB, Guillem Jordà major, 134/82 (document de 44 folis, molt mutilat).

2. Sobre el tema, entre d'altres: DALMASES, 1992; KOVÁCS, 2012; DOMENGE 2014.

va deixar en usdefruit a Jaume Diona, de la casa de la reina, i que va morir el febrer de 1451.³

No crec que sigui casual que Elionor signés testament l'abril de 1443, tot i que no va morir fins dos anys després, i que la venda dels béns que quedaven de la reina es produís pocs mesos després del citat testament, que és un acte de record constant a la reina. De fet, encara restaven deutes, s'havien de pagar alguns dels llegats que la sobirana havia disposat, i la dama era la responsable de fer-ho. És de creure que per això va voler que es venguessin els béns que encara restaven de la reina i que estaven sota la seva custòdia. L'estreta relació d'Elionor amb Violant i amb els seus joiells es pot comprovar a la documentació i l'han fet notar diversos autors, especialment citen l'empenyorament que la reina va fer a Elionor el 1418 del controvertit reliquiari de Santa Caterina (AINAUD 1994; ESPAÑOL 2001: 294-296; TERÉS 2009: 42-45).

El primer conjunt d'objectes fou portat a la plaça de Sant Jaume, lloc on es feien sovint els encants, i es va vendre el 17 de setembre de 1443, quatre mesos després del testament de la citada dama. Foren posats a subhasta peces de poc valor, la més valuosa era un taulell d'escacs de vori que es vengué per 1 lliura, 5 sous i 1 diner, el de menys valor fou una cadira plegadissa, trencada, que es va vendre només per 4 diners. De la informació recollida en aquest primer encant, podríem haver quedat ben desencantats, valgui la redundància, per l'escàs glamur dels objectes citats: una cadira amb el peu trencat, una flassada prima i vella, un cofre vell, un coltell trencat... Destacaríem, a més dels citats escacs, la cadira de fusta coberta de vellut negre que servia per portar la senyora reina, el Nou Testament escrit en català, que és l'únic llibre que s'esmenta en aquests encants, i una manteguera de fusta encercolada de ferro, com a objecte de cuina que pot tenir cert interès.⁴

L'encant continua l'endemà mateix a la Llotja de Mar, on es venen unes poques peces més valuoses que les anteriors, com corresponia a l'escenari i als clients que hi acudien: balances per pesar or, capsetes de nacre i de vori, gandalles de fil d'or, un saleret petit de nacre guarnit d'argent daurat i alguna peça amb l'escut reial: una senalleta petita d'argent sobredaurada, en la qual hi havia el senyal reial a cada cap. L'endemà continua la venda d'objectes, aquesta vegada al cementiri de la seu, ben a prop, doncs, del lloc on reposaven les restes de la reina. Allà es van vendre els primers objectes que formaven part de la seva capella: vestidures litúrgiques, pal·lis... La venda dels béns de la capella reial continua el dia 23, al mateix lloc. Les veritables joies que contenia la capella, els objectes litúrgics d'or i argent, els reliquiariis bellament guarnits amb pedres precioses es van vendre al millor postor, mitjançant corredors especialitzats, a la Llotja.

3. Jaume Diona hi morí el febrer de 1451 (AHPB, Guillem Jordà major, 134/72, f. 71r-v). Fou present a l'obertura del seu testament Joan de Combes, que havia estat secretari de Violant de Bar.

4. Aquesta part dels encants és transcrita a VINYOLÉS en premsa.

La reina havia disposat de joies personals de preu, que hauria venut, donat o empenyorat al llarg dels anys. Per exemple, conjuntament amb Elionor de Cervelló empenyoraven l'any 1417 un reliquiari d'or i esmalts amb l'Anunciació, envoltada de perles i balaixos, amb una creu encastada al darrere (MADURELL 1979-82: 348-350). Segons Terés (2009: 40-41), devia ser un reliquiari petit, potser un penjoll.

Consta a l'inventari d'Elionor d'Abelló que estava al seu poder un document segellat i signat per la reina, datat a Bellesguard el 9 d'octubre de 1427, en què constava que «la senyora reina dona Yolant confessa a la dita nobla que li havia restituit e liurats a sa voluntat totes joyes, aur, argent, fermals e pedres precioses, qui en son poder fossen vengudes, e li feya bona fi e pacte de no demanar aquelles».⁵ Així és que les joies de la reina passaven temporalment a les mans de les seves dames, potser cedides, potser empenyorades. També s'havien venut o donat objectes després de la seva mort. A l'inventari del tresor de la catedral de 1492, hi consta una creu que penjava del pinacle superior de la custòdia, guarnida amb un balaix, dos safirs i nou perles, i que portava al dors les armes de la reina Violant. Hi havia damunt de la custòdia una doble corona que repeteix la inscripció SYRA, «serenissima Yoland regina aragonum», peça que hauria estat donada a la seu (ESPAÑOL 2001: 100-102; DALMASES 2008: 118-121; TERÉS 2009: 47-53). Restaven només les joies que guarnien la seva capella privada. La informació continguda en aquest document vindria a complementar els treballs que s'han realitzat sobre les joies i orfebreria de Violant. Les personals i més valuoses evidentment ja havien desaparegut al llarg dels anys precedents, en vida de la reina o després de la seva mort.

2. Els marmessors, executors teòrics de la venda, i els compradors

Com hem dit, actuen teòricament com a executors de la venda els marmessors testamentaris de la reina, que eren: Dalmau de Mur, el Capítol de la catedral de Barcelona, els consellers de la ciutat, Elionor de Cervelló i fra Nicolau Quilis. De tota manera, creiem que la venda es va fer a instància d'Elionor i van actuar directament en les subhastes els escrivans, els corredors públics i també el citat Jaume Diona.

Farem una breu biografia dels marmessors, ja que aquesta informació ens apropa a les persones en qui confiava la reina: Dalmau de Mur i Cervelló (Cervera 1376 – Saragossa 1456), era fill del Lluís de Mur, baró de l'Albi, i de Beatriu de Cervelló. Fou elegit bisbe de Girona el 1415, fou arquebisbe de Tarragona entre 1419 i 1431, quan fou nomenat arquebisbe de Saragossa. Diverses vegades fou enviat com a ambaixador pel rei Alfons el Magnànim, va actuar com a canceller reial i lloctinent a Catalunya. Va fer construir a l'escultor Pere Joan els retaules de les catedrals de Tarragona i Saragossa. Era cosí germà d'Elionor de Cervelló (DURÁN, LACARRA 1996).

Elionor de Cervelló era filla de Beatriu d'Erill i d'Hug Alemany de Cervelló. Òrfena, de ben jove va formar part de la casa de la reina, que la va distingir amb la

5. AHPB, Guillem Jordà major, 134/82.

divisa del collar (PONSICH 2008: 109; TERÉS 2011: 23). Es va casar amb el noble aragonès Antón de Luna l'any 1409, amb la intervenció de la reina, present en la signatura dels capítols matrimonials (VENDRELL 1992: 31-32). Era un gest polític de Violant, que pensava que el noble aragonès es decantaria a favor del seu nét Lluís en el conflicte successori; però Antón va encapçalar la noblesa aragonesa partidària de Jaume d'Urgell, va intervenir en l'episodi de l'assassinat de l'arquebisbe de Saragossa García Fernández de Heredia i en l'alçament de Jaume d'Urgell. Les relacions entre Elionor i Antón no foren cordials, tot i que tingueren una filla anomenada Elfa, que documentem fins a l'any 1420.⁶ Elionor es mantingué al marge de les activitats polítiques i intrigues del seu marit, va ser sobretot dama de la reina. En el seu testament, datat l'any 1443, mai no esmenta la seva condició de vídua, tot i que ho era des de 1419: es defineix com Elionor de Cervelló i com a dama de la reina, ni tan sols no demana una pregària per Antón. Entre els marmessors nomena l'arquebisbe Damau de Mur, cosí germà seu, i fra Nicolau Quilis, que també havien estat marmessors de la reina, el prior del monestir de Sant Jeroni del Vall d'Hebron, fundat per Violant de Bar, i Jaume Diona, de la casa de la reina, a qui deixava en usdefruit la casa de la plaça de Santa Anna. No sabem si es tracta de la mateixa casa que prèviament havia estat de la reina, però creiem que sí que hauria passat a Elionor, que la va cedir després a en Diona, que va morir el febrer de 1451.⁷ El testament d'Elionor és un record a la reina, que feia ja dotze anys que era morta. Vol ser soterrada a Santa Maria de Natzaret, però demana que després les seves restes es traslladin a Poblet, per reposar prop de Violant. Nomenava el «Senyor Déu, l'ànima de la citada sereníssima reina i la nostra i les pies causes, hereus universals nostres».

Nicolau Quilis fou un teòleg franciscà nascut a Morella. Fou marmessor dels testaments de la reina Violant i d'Elionor de Cervelló, intervenint en els afers de la marmessoria de la reina fins 1444. Traduí al català el *De Officiis* de Ciceró, en una versió bastant lliure, amb comentaris personals, amb un pròleg fet a base de les *Etimologies* de sant Isidor i un epíleg on explica les circumstàncies en què ha fet la versió. Jordi Rubió (2006: 219) afirma que «Quilis no és un humanista, sinó un franciscà que predica amb la ploma». També s'ha dit que «la traducció de Quilis pren el caràcter d'un anecdotari, ple d'històries curioses... És possible que a aquest aspecte degui l'obra el seu sorprenent èxit» (WITTLIN 1965: 65).

Actuen realment en la venda, en nom dels marmessors, el notari i els seus escrivans Nicolau Eymerich, Gaspar Maimó, així com els corredors públics Salvador Roviradech i Bernat Cadireta i, sobretot, el venerable Jaume Diona, ciutadà de Barcelona.

6. Tenim poques referències sobre Elfa de Luna i Cervelló; no es documenta després de 1420, quan la filla d'Antón de Luna i els seus nebots reclamen diversos llocs que havia senyorejat Antón (FANTONI 2001: 356).

7. Fou present a l'obertura del seu testament Joan de Combes, que havia estat secretari de Violant de Bar (AHPB, Guillem Jordà major, 134/72, f. 71r-v).

Compren vestidures i ornaments alguns eclesiàstics: Lluís Clos, prevere, mossèn Morell o Joan Dalmau, canonge. Ens interessa sobretot remarcar qui va comprar els joiells més rics i ornamentats de la capella. Es tracta d'alguns mercaders com ara Pere Sa Closa, que compra la verònica d'or, o Bernat Borons, que es fa amb un reliquiari de cristall. Altres reliquiaris els adquireixen argenter, que potser es dedicaven a la compra venda d'aquests objectes: Pere de Lleida, argenter de Barcelona, compra el reliquiari de cristall amb un os de Sant Llorenç, mentre que un reliquiari de fusta recobert d'or l'obté Bartomeu Serra, també argenter.

El comprador que ens ha semblat més remarcable és Eloi de Navell, mercader barceloní, que va comprar les peces més interessants: un reliquiari d'or esmaltat que portava les armes de la reina i la valuosa creu d'or que va costar 246 lliures, la peça més preuada; també havia adquirit el retaule amb els tabernacles. Potser seria agosarat definir-lo com un marxant d'obres d'art, però el considerem un personatge interessant per investigar-lo en aquest sentit. Sabem que vivia al carrer dels Escudellers Blancs de Barcelona, i es conserva el seu inventari, datat l'any 1457 (VINYOLÉS 2015: 618-635).

3. *Els joiells de la capella de la reina*

Contrastant amb la pobresa dels objectes que figuren a la resta dels encants, el document conté una minuciosa descripció de les vestidures litúrgiques i de l'orfebreria de la capella. És de creure que la capella va mantenir culte després de la mort de la reina i no va ser fins a l'any 1443 que va ser desmantellada i es van vendre l'orfebreria i les vestidures litúrgiques d'un cert valor i un notable luxe. No sabem si fins aleshores estaven conservades a Bellesguard o a casa d'Elionor de Cervelló. L'estreta relació de la dama amb la reina i la coincidència amb les dates del seu testament ens fa pensar que potser Elionor hi mantenia el culte.

La venda en subhasta pública dels ornaments litúrgics es va iniciar el 19 de setembre de 1443 al cementiri de la catedral de Barcelona,⁸ quan a la seu encara hi havia les despulles de la reina, que no foren portades a Poblet fins al 1460 per reposar al costat de les del seu marit, el rei Joan I. Allà es van vendre al millor postor diverses vestidures procedents de la capella reial, descrites amb tot detall. Podríem destacar la casulla, la capa i dues dalmàtiques de diaspre negre folrades amb tafetà vermell. Una capa de diaspre negre amb fres d'or i de seda amb imatges brodades, amb el caperó de la dita obra amb un botó d'or i floc de seda negre i d'or, folrada de tafetà vermell. Els joiells i peces més valuoses es van vendre a la Llotja per mitjà de corredors especialitzats, davant el notari i testimonis que acrediten la venda de cada una de les peces.

8. No es estrany trobar encants celebrats als cementiris de la ciutat just on estaven soterrats els propietaris dels objectes (VINYOLÉS 1976).

Gràcies al document podem recrear perfectament el contingut de la capella: hi havia una ara de pedra negra encastada en fusta, estava presidit per un retaule plegable, damunt l'altar hi havia dos canelobres de llautó amb canons rodons, i en algun altre indret un canelobre de llautó amb pua. A la capella hi havia tots els objectes necessaris per celebrar la missa: un calze d'argent amb la seva patena, unes canadelles d'argent, una capsa d'argent sobredaurat per tenir-hi hòsties, uns corporals amb son estoig de drap de seda laborat de diversos colors, un coixí de seda de diversos colors per tenir el missal a l'altar i una esquella de coure.

Per guarnir l'altar es disposava de vàries tovalles i diversos pal·lis i frontals que es posaven alternativament segons les jornades litúrgiques: n'hi havia un de diaspres negre, folrat de blau, que es feia servir per a les misses de difunts i feia conjunt amb el pal·li de diaspres negre folrat de tela blava. L'altre frontal era de drap morisc vermell, folrat també de vermell. És interessant la descripció d'un pal·li de drap imperial antic, vermell, amb son frontal amb fonts i àguiles que estan sobre les fonts i que comptava també amb un reraltar que li feia conjunt, de drap d'or imperial amb fonts i àlignes sobre les fonts, folrat de tela blava. Un altre conjunt de pal·li amb frontal i rere-pal·li era fet de vellut de grana sembrat de corones i d'estrelles de perles menudes amb botonets d'argenteria daurada, amb brodat de cadenetes d'or, folrat de tela vermella, orlat de franja d'or i de seda vermella i blanca.

Passem ara a la descripció dels objectes més interessants.

El retaule o, com diu el document, la «taula de pinzell», que probablement presidia la capella, era un díptic. Estava compost per dues taules pintades amb el guarniment d'or, tenia dos tabernacles amb dues perles sobre un peu d'argent; davant d'una de les taules hi havia pintada la Pietat i a l'altra la Mare de Déu amb el Nen en braços, al dors hi havia la Resurrecció i la Magdalena. Era transportable, ja que es plegava i tenia un estoig de cuir per guardar-lo. La mobilitat de la reina, que en algunes èpoques de la seva vida va ser considerable, es nota també en l'existència d'un cofre portàtil per dir missa, encuirat i enllaunat.

La creu d'or és una magnífica obra d'orfebreria, amb el peu d'argent amb el crucifix, guarnida amb vuit perles de nacre i vint-i-una perles petites de compte, cinc balaixos, quatre safirs, quatre maragdes, un robinet al costat del crucifix i quatre diamants al peu, en el qual hi havia les armes de la reina. A més, tenia el seu corresponent estoig de cuir per guardar-la. És la peça d'orfebreria que es ven més cara, per 246 lliures. És remarcable que tingués gravades les armes de Violant de Bar, que també es podien veure en un altre objecte litúrgic: un dona-pau d'argent fet a manera de flor de lliri esmaltada, on hi ha un crucifix amb imatges de la Verge Maria i de Sant Joan; al darrere hi havia gravades les armes de la reina.

Sobretot destaca el culte a les relíquies, amb uns quants reliquiariis que es disposaven damunt l'altar sobre una escala de fusta daurada. Aquesta escaleta la va comprar el conseller Lleonard de Vallseca. Ja s'ha fet notar l'interès que Joan I i Violant manifestaven per les relíquies i els seus contenidors (DALMASES 1992: 130-146; TERÉS 2009: 39), fet que podem remarcar amb el nombre i descripció dels reliquiariis que es van vendre a l'encant que comentem. Si bé d'alguns no es

diu si contenien relíquies ni quines relíquies, cal pensar que el que interessava als compradors eren els contenidors:

- Una capsa de vori guarnida d'argent laborada, dins la qual acostumaven de estar diverses relíquies de diversos sants.
- Un reliquiari de cristall, guarnit d'or, amb el peu d'argent, dins lo qual havia un os de Sant Llorenç; estava decorat amb un robí, tres balaixos encastat i un altre que penjava al mig, un safir al cap envoltat de vuit perles, de les quals les unes baten, les altres no; a més hi tenia vuit perles de compte a l'entorn i set perles al peu, estava guardat dins una capsa de fusta.
- Un reliquiari d'or que està en un peu de cristall, amb una imatge de la Resurrecció treballada amb ivori, i una altra amb la Mare de Déu amb el Nen, sobre un núvol enmig d'un raig, esmaltat de blanc, està guarnit amb quatre balaixets i sis perles.
- Un reliquiari de fusta cobert d'or partit, en lo qual era Nostra Dona al mig amb son Fill al braç, esmaltat de blanc i blau; Nostra Dona té un safiret petit a la mà dreta i un balaix i perles petites a la diadema, entorn de reliquiari hi ha setze terns de perles i en el peu vuit perles, estava guardat dins d'una capsa de fusta.
- El mes valuós és un reliquiari d'or amb el peu d'argent amb la Nativitat del Fill de Déu, esmaltat amb roig i blanc, en el qual hi havia nou balaixos, nou safirs, divuit perles de compte, al cap hi havia una flor amb cinc perles; al peu del reliquiari hi havia la Pietat esmaltada en blanc, i a cada costat les armes de la reina, guardat en un estoig de cuir.

Altres objectes preciosos de la capella eren una verònica guarnida d'or partit, sembrada de diverses perles menudes, amb peu de fusta cobert de fulla d'or i amb perles menudes entorn. Un cofret d'argent que està sobre quatre lleons amb una manilla feta de dos lleons, amb pany i sobrepany d'argent, folrat de dins de vellut verd, en què hi havia brodat Déu Pare, la Mare de Déu i els quatre evangelistes. Un petit àngel d'argent daurat amb peu de cristall guarnit d'argent daurat.

De mobiliari només se cita una cortina i dos setials. La cortina era negra, es diu que era vella, mostraria el dol dels llargs anys de viduïtat viscuts per la reina. De tota manera, no tot era de dol, ja que hi trobem un ventall de vellut vermell. Un dels setials era clarament de dol, era de vellut negre folrat de tela negra; l'altre era de damasquí blau, orlat de terçanell vermell.

Remarquem la curosa descripció dels joiells que ens ofereix el document, de manera que podríem reconèixer perfectament cadascuna de les peces. El text també ens apropa al tantes vegades citat luxe i gust de Violant de Bar, ja que en aquest cas veiem com va ornamentar la seva capella privada. Per altra banda, no deixem mai de sorprendre'ns de la riquesa documental dels nostres arxius, que ens permeten estudiar textos com aquest.

Per acabar, afegim a aquets joiells un llibre que tenia la dama de la reina, Elionor d'Abelló. És un llibre escrit en pergamins amb posts cobertes de pell ver-

mella amb cinc bollons a cada part; comença amb lletres vermelles «Si comence la table des rubriques du livre de la Cité des Dames» i acaba «Explicit lla trexiema e dereniera partia». Sorprenentment, és l'obra de Christine de Pizan *Le livre de la cité dels dames*, escrita per l'autora l'any 1405, en defensa de les dones en front de la misogínia regnant. Com suggereixen Claire Ponsich i Maria Rosa Terés, és probable que la reina Violant hagués conegut Christine de Pizan a la cort de Paris l'any 1380. Ens complau que aquest llibre es trobés a l'entorn de Violant de Bar, en mans d'una de les seves dames, a la que havia confiat algunes joies i que tenia entre els seus béns alguns objectes amb l'escut de la reina. Pensem que l'obra podia provenir de la biblioteca de la pròpia Violant, ja que era l'obra d'una dona a qui podia haver conegut: compartien l'edat, la llengua, la viduïtat, l'amor per les lletres.

Document

1443, setembre, 27 – desembre, 18. Barcelona

*Fragment de l'encant dels béns que havien estat de la reina Violant de Bar, corresponent als objectes de la capella.*⁹

AHPB, addenda 23.

Die martis XXVII^a septembris anno a nativitate Domini M^o CCCC^o XLIII^o, in platea Sancti Jacobi, Barchinone.

Encantus factus de aliquibus jocalibus et bonis que fuerunt illustrissime domine regine Yolandis, recolende memorie, per reverendissimum in Xristo patrem et dominum, dominum Dalmatium archiepiscopum Cesarauguste, honorabile Capitulum ecclesie et honorabilis Consiliarios civitatis Barchinone, nobilem dominam¹⁰ Elienorem de Cervilione et fratrum Nicholaum Quiliz, magistrum in sacra theologia de ordine fratrum minorum, manumisores et exeutores testamenti seu ultime voluntatis prefate serenissime domine regine, in modum qui sequitur [...]

Die mercurii in Logia Maris dicte civitatis, XVIII^a dicti mensis septembris

Ítem unes balances ab alguns pesos de pesar or		VI	
Ítem una caxa de fust de roura de Flandes, petita ab tres caxons, a mossèn Luis Clos, prevere	II		II
Ítem una caxeta en la qual staven gansalles de fill d'or, qui fou dessegellada, e pesa XXIII llonzes, un quart mig, a.n Sala, botiguer qui stà al carrer dels Species, a raó de XIII sous, X diners la onza	XVIII	I	VI
Ítem una capseta patita de sis cayres de nacra gornida d'argent daurat, a mossèn Luís Clos, prevere	I	VI	VII
Ítem una cossera ¹¹ gran plena de fluxell, a.n Ferrer Bertran, major de dies	XVIII	VIII	
Ítem dues capsas de vori patites ab alguns papes en que havia agulles de cap		II	VII
Ítem XVI ganselletes de fill d'or tirat, a.n Luís Requesens, mercader	II		
Ítem dos riells patits d'argent, pesaren mixe onze, a raó de XI sous la onze		V	VI

9. Les xifres de les columnes dels comptes es refereixen a lliures, sous i diners.

10. *Dominam*, interlineat.

11. *Còssera*, vànova (DCVB).

Ítem un salaret patit de nacre gornit d'argent daurat, al dit mossèn Luís Clos, prevere	I		
Ítem una sanalleta patia d'argent sobradaurada en la qual havia en cascun cap senyal reyal, de patita fayçó de pes de III onzes	III	I	
Ítem diverses coses menudes d'obratges de palma e de paper e d'altres coses de poca valor, en les quals havia una capsa de fust pintada, al dit mossèn Clos, prevere	I	III	VII/23r.

Die jovis XVIII^a dicti mensis septembris, in cimiterio ecclesie Sedis Barchinone

Ítem una ara de pedra negra encastada en fust, al dit Luís Clos, prevere	I	II	
Ítem un amit, al badell ¹²		I	
Ítem un altre amit, al dit badell		I	
Ítem una bosseta patita de seda		I	II
Ítem una capsa de vori gornida d'argent lavorada, dins la qual acostumaven de star diverses reliquies de diverses sants, a.n Pere Cirer, payer	I	VI	VIII
Ítem una cortina de sendat ¹³ negra, oldana, a mossèn Johan Dalmau, canonge		II	VI
Ítem uns corporals ab son stoig de drap de seda lavorat de diverses colors, al dit mossèn Clos		XVI	VI
Ítem un coxí de seda de diverses colors per tenir lo missal en lo altar, al dit mossèn Clos		III	I
Ítem una casulla de diaspre ¹⁴ negra ab fresadura de savastre ¹⁵ d'or, folrada de tafetà vermell, al badell	III	I	
Ítem uns camis tot blanch, al dit badell		VI	I
Ítem una capa de diaspre negra ab fresadura d'or e de seda ab ymàgens de brodatura, ab lo caperó de la dita obra ab un botó d'or e floch de seda negra e d'or, folrada de tafetà vermell, al badell	VII	XIII	
Ítem un collar de diaspres orlat de veta fres folrat del dit tafatà, al dit badell		I	

12. Serà el bidell que estava al servei del Capítol de la catedral.

13. *sendat*, tela fina de seda.

14. *diaspre*, tela de seda procedent d'Orient.

15. *savastre*, teixit valuós.

Ítem un collar d'emperial ¹⁶ vermell, folrat de tafetà vert, a mossèn Morell, prevere	II	
Ítem un altre collar semblant al prop dit, al dit mossèn Morell	II	
Ítem dos canelobres de lautó ab canons redons	II	I
Ítem un canelobre de lautó ab pua		VII/23v.

Die veneris XX^a dicti mensis septembris in dicto cimiterio ecclesie Barchinone

Ítem dues dalmàtiques de diaspre negre fresades de savastre d'or tirat stret, ab cordons als muscles d'or e de seda negre, ab flocadura de frange negre e d'or, folrada de tafetà vermell, al badell	II	VII	
Ítem una stola de diaspre negre ab flocadura negre e d'or, al dit badell		V	
Ítem un frontall de ¹⁷ diaspre negre, folrat de tella blava, al badell		II	
Ítem un frontall de drap de morisch vermell, folrat de tella vermella, a.n Pere Stone, conves		VIII	
Ítem un maniple de diaspre negre ab flocadura negra e d'or, al badell		II	
Ítem un altre maniple de diaspre negre, ab flocadura negre e d'or, folrat de tafetà vermell, al badell		I	VI
Ítem un altre maniple semblant al prop dit, al dit badell		I	VI
Ítem un maniple de drap emperial vermell, folrat de vert, ab flocadura verda, a mossèn Morell, prevere		I	
Ítem un pali de drap emperial antich vermell ab son frontal ab fonts e agulles qui stan sobre les fonts, al badell	I	VIII	
Ítem uns paraments de camís de diaspre negre, al dit badell			VII
Ítem un pali de diaspre negre folrat de tella blava, al dit badell	I/24r.		
Ítem un pali de velut de grana ab son frontal sembrat de corones e de stelles de perles menudes ab botonets de argenteia daurada, ab rodat de cadanetes d'aur a manera de cayron, folrat de tella vermella ¹⁸ orlat de frange d'or e de seda vermella e blanca ab son frontal, a mossèn Luis Clos, prevere, venut mecantívolment	XXVII		
Ítem un realtar de diaspre negre, folrat de tella blava, al badell		XII	II

16. *emperial*, tela molt fina.

17. Seguia *drap de morisch vermell*, ratllat.

18. Seguia *obrat*, ratllat

Ítem un repali de velut de grana sembra de coronas e de stelles de perles menudes ab botonets d'argenteria daurada, brodat de cadenets d'aur a manera de cayrons, folrat de tella vermella e blanca, al dit mossèn Luís Clos, prevere, venut mercantívolment XV

Die martis XXIII^o dicti menis septembris, in dicto cimiterio ecclesie Barchinone

Ítem un sitial e velut negre, folrat de tela negra, al dit mossèn Clos, prevere	VIII	I	
Ítem un altre sitial de domesquí blau orlat de terçanell vermell, a mossèn Johan Dalmau, canonge	I	II	
Ítem uns corporals de drap de li prim		I	VI
Ítem una squella de coura, al dit mossèn Clos		III	I
Ítem un sinyell tot blanc e un altre negre		I	I/24v.
Ítem una stola d'emperial vermell, folrada de tafatà vert ab flocadura versa, a mossèn Morell		V	
Ítem un scala de fust daurada per tenir sobre altar relíquies, a mossèn Leonar de Vallsecha, conceller	II	III	I
Ítem una tovelolleta prima d'obra de Xipre, quiservia commostraben la Ve creu, a'n Johan Soler, brodador		V	VI
Ítem una tovalla, a mossèn Johan Dalmau		VIII	
Ítem una altra tovalla, al dit mossèn Dalmau		III	III
Ítem una altra tovalla, al dit mossèn Dalmau		III	III
Ítem una tovalolla de calze, al dit mossèn Morell		I	
Ítem una tovalolla ¹⁹ largue de li prim ab alguns obratges de seda, ab flocadura de seda de diverses colors, en Gaspar de Piera		II	XI
Ítem una altra tovalolla semblant a la prop dita		II	XI
Ítem una altra tovalolla larga de li prim ab alguns obratges de seda		I	VIII
Ítem una tovalolla de listes blaves e obratges d'aur		I	VIII
Ítem una tovalolla patita de drap d'Almaria			XI

Ítem un ventall de velut vermell ab flocadura dediverses colors, al dit mossèn Clos		V	
Ítem un realtar de drap d'or ²⁰ emperial ab fonts e agulles qui stan sobre les fonts, folrat de tella blava, a'n Pere Steve, peyer	II	X	
Ítem un cofre portàtil per dir missa encuyat e enlaunat, al dit mossèn Clos, prevere		XVI	VI/25r.

Die mercurii XXV^a dicti mensis septembris, Salvator Roviradech²¹ curritor publicus et juratus dicte civitatis Barchinone, retulit michi notario supra et infra scripto, presentis Anthonio Michaelis et Nicholau Eymerich, scriptoribus Barchinone, vendisse bona squentia et personas infrascriptis, iut plus oferentibus, preciis infra desigatis

Primo un àngel d'argent daurat ab peu de cristal gornit d'argent daurat, de petita fayçó, a'n Johan de Mijavilla	II	XVIII	I
Ítem un calzer d'argent ab sa patena tot Blanch de pes de un march III onzes, a raó de LXXXVIII sous lo march, a mossèn Clos, prevere	VI	I	

Dicta die mercurii XXV^a dicti mensis septembris, Benardus Cadieeta, precor publicus retulit michi notario predicto et presentis dictis testibus vendedis bona sequencia preciis²² et personis infrascriptis, ut plus oferentibus

Primo unes canadelles d'argent, pesaren VI onzes III quarts I argens, a raó de XI sous I diner la onza, al dit mossèn Clos, prevere	III	XV	
Ítem una capsa d'argent sobradaurat per tenir hòsties, pesa un march V argens, a raó de XII sous I la onza, al dit mossèn Clos	V		V
Ítem un dona-pau d'argent fet a manera de flor de lir esmaltada, on ha un crucifix ab ymàgens de la Verge Maria e de Sant Johan e armes al detrás de la reyna, pesa III onzes mige I argens, al dit mossèn Clos, prevere, a raó de XI sous I diner la onza	I	XVIII	VI/25v.

Die martis XV^a mensis octobris anno predicto, dictus Salvator Roviradech curritor publicus retulit et fidem fecit michi dicto notario presentibus testibus²³ Nicholas Eymeich et Gaspar Maymó, scriptoribus Barchinone ac venerabili Jacobo Diona, cive Barhinone, quod ipse vendiderat venerabili Alodio de Navell, mercatori civi Barchinone,²⁴ ut plus oferenti, in Logia Maris ipsius civitatis²⁵ crucem infra designtam et precio infrascripto

20. *d'or*, interlineat

21. Seguiexen dues lletres ratllades.

22. Seguí *infra*, ratllat.

23. *testibus* interlineat.

24. *mercatori civi Barchinone*, interlineat.

25. Segueixen tres lletres ratllades.

Ítem una creu d'or ab lo peu d'argent ab lo crucifix en lo qual havia o eren afixes VIII perles de nacra e XXI perles patitas de compte, V balaixs, IIII cafiz,²⁶ IIII esmaracdes, un robiret al costat del crucifix e IIII diamants aguts en lo peu de la qual eren les armes de la dita senyora, ab son stoig de cuyro, an Aloy de Navell, mercader

CCXXXVI X

Ítem etiam retulit se vendidisse al dit mossèn²⁷ Clos, prevere, un cofret d'argent qui stà sobre IIII leons ab una manilla feta de dos leons, ab pany e sobre pany d'argent, lo qual és folrat de dins de vellut vert, e dins en lo cubertor és Déu lo Pare e Nostra Dona e los IIII evangelistes de brodadura, al dit mossèn Luis Clos, prevere

LVIII VII

Die veneris XV^{a28} mensis novembris anno predicto, prenomminatus Bernardus Cadireta, curritor publicus retulit fidem fecit michi dicto notario, presentibus testibus dicto venerabilis Jacobo Diona, cive, Nicholao Eymerich et Gaspar Maymó, scriptoribus Barchinone, quod ipse vendiderat et plus offerenti tradiderat predicto Alodio de Navell, mercatori, in Logia Maris ipsam civitatis jocalium infrascriptum precio infrascripto

Ítem un reliquiari d'or ab lo peu d'argent de la nativitat del Fill de Déu, esmaltat en diverses meneres de rogieler^{29/26r}. e de Blanch en lo qual havia VIII balaix, VIII cafiz, XVIII perles de compte, al cap ha una flor ab V perles de compte, en lo peu del qual reliquiari és la Pietat e Nostra Dona, esmaltat de Blanch, e en lo dit peu en cascuna part són les armes de la dita senyora reyna, ab son stoixde cuyro, al honorable n.Aloy de Navell, mercader

CCXXXV X

Ítem Petro de Leyda, argenterio civi Barchinone, un reliquiari de crestell, gornit d'or ab lo peu d'argent, dins lo qual ha un os de Sant Lorenç, en lo qual havia un robiz arcis,³⁰ III balaix encastats, un balaix qui penja al mig, un cafir al cap, VIII perles de compte a l'antorn, VII perles en lo peu, e en lo cap VIII perles pres del dit cafir, de les quals les unes baten les altres no, ab una capsas de fust, en lo qual stava, a n Pere de Leyda, argenter

LXVI

Die martis decima de mensis decembris anno predicto, jamdictus Salvator Roviradech, curritor predictus retulit et fidem fecit michi notario supra et infrascripto, presentibus dicto venerabili Jacobo Diona, cive et Anthoni Michaelis, scriptore Barchinone, testes al hec vocatis, quod ipse vendiderat in dicta Logi Maris jocalium infrascriptum Bernardo Barons, mercatori civi dicte civitatis, ut plus offerenti precio infrascripto

26. Segurament safirs.

27. *mossèn*, interlineat.

28. Seguí *dicti*, ratllat.

29. *rogicler*, mineral compost de sofre, plata i antimoni, de consistència vidrienca de color vermellós moradenc per fora i vermell viu per dins (DCVB).

30. Desconec el significat del mot *arcis*.

Ítem un reliquiari d'or qui stà en un peu de crestall, de la resurrecció burinada,³¹ és-hi Nostra Dona sobre un nóvull enmig de un raig, esmaltada de Blanch ab Jhesu Xrist al bras, ha·y IIII balaxets e VI perles de compte, a·n Bernat Borons, mercader

LXXX/26v.

Die mercurii XVIII^a dicti mensis decembris anno predicto, jamdictus Bernardus Cadireta, curritor publicus, retulit et fidem fecit michi notario supra et infrascriptum, presentibus predicto venerabili Jacobo Diona, cive, Gaspar Maymó et Nicholao Eymerich, scriptoribus Barchinone, quod ipse vendiderat Bartholomeo Serra, argenterio civi dicte civitatisjacalium infrascriptum, ut plus oferenti in logia maris Barchinone,recio infrascripto

Ítem un reliquiari de fust cubert d'or partit, en lo qual era Nostra Dona al mig ab son Fill al bras, smaltada de Blanch e de blau. Nostra Dona te un cafiret patit en la ma dreta e un balaix en la diadema, ab perles patites en la dita diadema, en torn del qual reliquiari ha XVI teerns de perles, en lo peu del qual reliquiari ha VIII perles, e stava en una capsa de fust, a·n Bartholeu Serra, argenter

XXIII

VI

Ítem presentibus dictis testes, dicta dia, retulit fidem fecit michi dicto notario, vendidises a l'honorable n·Aloy de Navell, lo joyel següent, ut plus oferenti, et in dicta Logia Maris, precio infrascripto

Ítem unes taules de pinzell ab la Pietat de una part e Nostra Dona ab son Fill al bras de la altra, les quals taules són gornides d'or e ha·y dos tabernacles e en cascú ha dues perles de compte e stan sobre un peu d'argent, en lo dos de les taules és la resurrecció e la Magdalena, ab lur stoig de cuyro, al honorable n.Aloy de Novell, mercader

XXXVIII

V

Ítem presentibus dictis testibus dictus Salvador Roviradech, dica die retulit et fidem fecit michi notario, vendidisse et ut plus oferenti tradidisse venerabili Petro Çaclosa, mercatori cii dicte civitatis, jocalium infrascriptum, in Logia predicta, precio infrascripto/ 27r.

Ítem una³² verònica gornida³³ d'or partit, sembrada de diverses perles menudes, ab peu de fust cubert de fulla d'or partit e ab perles menudes entorn, a l'honorable en Pere Ça Closa, mercader

VI

XVI

31. Treballada amb un buri.

32. *Una* interlineat.

33. Seguia *d'argent*, ratllat.

Bibliografia

- AINAUD, Joan Francesc, 1994. "Dos partapaus de cap el 1400: el de Pere d'Urgell i el de Violant de Bar", *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 2: 127-144
- BRATSCH-PRINCE, Dawn, 2000. *Violante de Bar*, Madrid, Ediciones del Orto
- DALMASES, Núria de, 1992. *Orfebreria medieval: 1300-1500*, Barcelona, IEC
- 2008, "La custòdia de la catedral de Barcelona", *L'art gòtic a Catalunya. Arts de l'objecte*, Barcelona: Enciclopèdia Catalana: 118-121
- DOMENGE, Joan, 2012, "Iocalia ornamentaque cappellae et alia pretiosissima bona", *Catalunya 1400: el Gòtic Internacional*, Barcelona: MNAC: 65-80
- 2014, "Circulation d'objets, d'orfèvres et de techniques: l'émail en rondebosse en Espagne autour de 1400", *Les transferts artistiques dans l'Europe gothique*, Paris: Picard: 141-162
- DURÁN, Antonio; LACARRA, M^a del Carmen, 1996. "El testamento de Dalmau de Mur y Cervelló, arzobispo de Zaragoza (1431-1456)", *Aragonia Sacra*, 11: 46-62
- ESPAÑOL, Francesca, 2001. "Las coronas de la custodia barcelonesa" i "Santa Catalina", *Maravillas de la España medieval*, I, León: Junta de Castilla y León: 100-102 i 294-296
- FANTONI, Rafael, 2001. "Los Martínez de Luna: Casa de Illueca, Condes de Morata", *Revista Hidalguia*, 286-287: 337-358
- KOVÁCS, Eva, 2004. *L'Âge d'or del'orfèvrerie parisienne au temps des princes de Valois*, Dijon: Fatou
- MADURELL, Josep Maria, 1979-82. "Documents culturals medievals 1307-1485 (Contribució al seu estudi)", *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 38: 301-373
- PONSICH, Claire, 2001. "Violant de Bar (1365-1431): ses liens et réseaux de relations par le sang et l'alliance", *Reines et princesses au Moyen Âge*, Montpellier: Université Paul Valéry: 233-276
- 2008, "De la parole d'apaisement au reproche. Un glissement rhétorique du conseil ou l'engagement politique d'une reine d'Aragon?", *Cahiers d'études hispaniques médiévales*, 31: 81-117
- RIQUER, Isabel de, 1994. "Los libros de Violant de Bar", *Las sabias mujeres: educación, saber y autoría (siglos III-XVII)*, M^a del Mar Graña (ed.), Madrid: Asociación Cultural Al-Mudayna: 161-174
- RUBIÓ I BALAGUER, Jordi, 2006. *Història de la literatura catalana*, I, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat
- SABATÉ, Glòria; SORIANO, Lourdes, 2005. "Reinas catalanas: mujeres, lectoras y protectoras de la cultura (siglos XIV-XV)", *Mujer y cultura escrita. Del mito al siglo XXI*, María del Val González (a cura de), Gijón: Trea: 85-96
- TERÉS, Maria Rosa, 2009. "Violant de Bar: les inclinacions artístiques d'una reina francesa a la Corona d'Aragó", *Capitula facta et firmata. Inquietuds artístiques en el quatre-cents*, Valls: Cossetània: 9-69
- TERÉS, Maria Rosa; VICENS, Teresa, 2015. *Violant de Bar i Maria de Castella: promoció espiritual i mecenatge*, Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona
- VENDRELL, Francesca, 1992. *Violante de Bar y el Compromiso de Caspe*, Barcelona: Real Academia de Buenas Letras
- VINYOLÉS, Teresa, 1976. "La casa i l'obrador d'un esmolet de Barcelona a finals del segle XIV", *Cuadernos de Historia Económica de Cataluña*, 15: 9-49

- 2015. “El espacio doméstico y los objetos cotidianos en la Cataluña medieval”, M^a Elena Díez JORGE; Julio NAVARRO (a cura de), *La casa medieval en la Península Ibérica*, Madrid: Sílex: 613-648
 - en premsa. “Alguns béns, algunes dames de la reina Violant de Bar i un llibre, *Acta Historica et Archaeologica Mediaevalia*
- WITTLIN, Curt, 1965. *De la traducció literal a la creació literària*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat

Algunes consideracions entorn del corall i de l'ambre durant l'època baixmedieval

1. *Introducció*

Al MNAC es conserva un retaule dedicat a sant Vicenç (1438-40), obra de Bernat Martorell. A la taula superior central s'hi representa, excepcionalment, la imatge de la Mare de Déu de la Misericòrdia: amb el mantell obert, aixopluga dos grups de fidels encapçalats per sant Benet i sant Bernat. Dos monjos, ambdós cistercencs, situats a banda i banda de la Verge, llueixen cadascun d'ells un paternòster lligat a la cintura, versemblantment d'ambre. Deduïm que es tracta de paternòsters d'ambre simplement pel color que caracteritza aquest material (figs. 1-2). S'ha suggerit que el retaule de Sant Vicenç procedeix de l'església parroquial de Menàrguens (Noguera). Precisament, observar la presència d'ambre en aquest retaule ens sorprèn força, atès que el material majoritàriament emprat en aquesta àrea per elaborar botons, collarets i paternòsters era el corall vermell.

D'altra banda, aquesta manera de fer penjar el paternòster del cinturó era molt freqüent i la podem observar també en altres representacions de monjos, com per exemple els ploradors procedents de la tomba de Felip II, duc de Borgonya, a la cartoixa de Champmol a Dijon, obra de Jean de Marville, Claus Sluter i Claus de Werve (1381-1410), tot i que en aquest cas no podem precisar si el paternòster representa el corall, l'ambre o un altre material. El mateix interrogant se'ns obre davant del sarcòfag de Timbor de Prades, mare de Sança Ximenis de Cabrera, totes dues pertanyents a distingits llinatges de l'aristocràcia catalana de l'època. El sarcòfag, obra de Pere Oller i el seu taller (1444), es conserva a l'antiga capella dedicada a santa Clara i santa Caterina de la catedral de Barcelona. A més de la imatge jacent, observem que les dames del frontal ostenten paternòsters i collarets que, en aquest cas, potser sí que hauríem de relacionar amb el corall.

Proposem una breu mirada, no exhaustiva, entorn dels testimonis documentals i plàstics que ens han arribat de corall a les zones del Mediterrani occidental sense oblidar la presència de l'ambre que, com veurem, sembla infiltrar-s'hi discretament. Contràriament, l'ambre pren un major protagonisme als territoris d'Europa on es produïa.

2. *La recol·lecció de corall i ambre*

Els pescadors provençals ja recol·lectaven branques de corall entre mitjan segle XIII i el XIV prop de les costes de Marsella, Cassís, Toló i les Illes d'Ièras (CHAZOTTES 2018: 131). Això no obstant, al llarg de tota l'època medieval, la Costa Brava es va convertir en un dels principals punts d'extracció de la Mediterrània.¹ Botet i Sisó (1909-18: 137) fa recular la pesca del corall fins al segle XI, ampliant l'àrea de recol·lecció al nord d'Àfrica i a les illes del Mediterrani occidental. La referència més antiga que coneixem a la Península sobre el corall és de l'any 1362, procedeix precisament de Sant Pere de Begur i assenyala que la desena part del corall que s'obtenia en aquest lloc havia de dividir-se entre el senyor del castell i el noble Gilibert de Gruiller (FRESNEDA 2013: 803). A partir de la segona meitat del segle XIV i al llarg del XV els mercaders italians i catalans van monopolitzar aquesta activitat. El 1418 es dictà una ordre reial que en prohibia la recol·lecció a Tunis i a Sardenya a tot aquell que no fos vassall del rei d'Aragó.

A les regions septentrionals, però el corall d'origen mediterrani havia de competir amb l'ambre, majoritàriament controlat per la ciutat hanseàtica de Lübeck. L'ambre és una resina fossilitzada d'origen vegetal, provinent principalment de restes coníferes localitzades als boscos de Königsberg. A causa del seu alt valor, els senyors feudals aviat van exercir el control de l'extracció i la venda de tot l'ambre a la Prússia oriental i occidental. La recol·lecció i venda d'ambre per compte propi es va castigar i es va imposar temporalment la pena de mort en casos especialment greus (STIEDA 1886: 98). Lübeck aviat va controlar el procés artesanal d'ambre i en va limitar la producció de manufacturats fora de la ciutat. El 1449, les autoritats sol·licitaven al Gran Mestre de l'Orde Teutònic, Konrad von Erlichshausen, que garantís que cap ambre no processat es pogués vendre directament des de Prússia a Venècia, i que només es fes des de Lübeck i Bruges (HOFFMANN 1986: 9-44).

3. *Els inventaris*

Com que durant tota l'època medieval el corall i l'ambre van ser dos productes de luxe usats majoritàriament per fabricar botons, complements per a la roba, joies i penjolls de tota mena, ens ha semblat adequat revisar alguns inventaris postmortem i hem pogut comprovar que s'esmenten amb freqüència. Entre els béns de Pere Rovira (s. XIV) hi havia tres botons de corall que formaven part dels complements de la roba (SABATÉ 1990: 88). A l'inventari del monestir de Nuestra Señora del Pueyo de Barbastro (1466) consta «hun coral grosso guarnit de plata amb hun Cordonet bermello amb els seus flochs» (CABEZUDO 1961: 131-138). A

1. A les excavacions arqueològiques ibèriques de Pontós, Ullastret i Empúries han aparegut restes de corall (FULLS 2011).

l'inventari de Joan Espills (1478) s'anota que tenia cinc grans de corall passats per un cordó (BOLÒS, SÀNCHEZ-BOIRA 2014: 217).

El corall també s'utilitzava per a la producció de mànecs de coberts i fins hi tot xiulets. Entre les propietats del Marquès de Favas (1373) s'esmenta «unum ganivetum cum manubrium de coralhi». A l'inventari del noble d'Arles Alexis Cayse (1456) s'anoten «sex cloquearia argenti unum cum pede de corallo». El rei René va comprar al comerciant marsellès Jean Jacques onze lliures de corall gran per a fer mànecs de ganivet, també va adquirir un xiulet i un escuradents de corall (1478) (CHAZOTTES 2018: 144). A l'inventari de Bernat Dufort (1290), ciutadà de Barcelona, es registra «un manubri de coral», probablement una maneta giratòria que devia servir per a fer rodar algun mecanisme (BATLLE 1988: 17, 22, 42).²

A més dels penjolls o amulets de corall, van tenir especial èxit els paternòsters. Es tractava d'un enfilall de grans o denes agrupats de deu en deu, separats per un gra més gros i units per un fil o per una cadeneta que els travessava tots. Servien per a comptar les avemaries i els gloriapatris. També s'anomenaven cadenes de recompte perquè garantien el nombre i l'ordre de les oracions. Els paternòsters, ja fossin de corall, d'ambre o d'un altre material, estaven íntimament relacionats amb la professió de fe. Martí Luter (1483-1546) va atacar obertament aquesta manera mecànica de resar i quan la Reforma va començar a tenir repercussió, retratar-se amb un paternòster significava reafirmar públicament la fe catòlica.

Els paternòsters més apreciats eren els fets d'ambre i corall, no només per la seva indiscutible bellesa, sinó perquè a ambdós també se'ls atribuïa poders curatius i de protecció. Al *Livre des métiers* (1260) es parla de paternòsters de diversos materials, com ara ambre, atzabeja, corall, nacre, llautó i coure.³ A l'inventari de l'esposa d'un notari de Saragossa s'anoten «hunos paternostres de coral vermellos, otros paternostres d'argent, menudos» (1402) (SERRANO SANZ 1915: 548). A casa del pedrapiquer normand Raulí Vautier (1441) hi havia una capseta amb «un tros de corall encastat en plata» i, curiosament, s'assenyala que servia de joguina per als infants. Vautier també tenia uns paternòsters de corall (BOLÒS, SÀNCHEZ-BOIRA 2014: 220). A l'inventari dels béns de Brunissenda (1399), vídua de Ramon Eimeric, metge de la ciutat de Lleida, s'anota: «Ítem, uns altres paternostres de lambre, ab I^a croheta d'argent» que serien venuts a Bernat Figuera (BOLÒS, SÀNCHEZ-BOIRA 2014: 688, 718, doc. 50 i 53). A l'Arxiu de Montblanc es registren «huns paternostres de argent, de lambre, de coral vermeyl».⁴ Pel que fa a la zona hanseàtica de Lübeck, no podem oferir tants exemples, però sabem que Katherinen Mouwen va comprar un tros d'ambre, probablement per treballar-lo, qui sap si per a fer paternòsters (ICHIKAWA 1986: 115), i entre les propie-

2. Un altre exemple al DCVB: «Un ganivet ab lo mànech la meytat de lambre».

3. El *Livre des métiers*, escrit a París per Étienne Boileau, és la primera col·lecció important de regulacions sobre els oficis parisencs (BAUMHAUER 2003: 180).

4. Inventari de 1418 (DCVB).

tats d'un mercader nadiu de la ciutat de Reval, actualment Tallinn, hi consten tres paternòsters d'ambre (STIEDA 1885: 2).

Alguns documents parlen de penitències, un enfilall de grans que es feia servir principalment per a resar avemaries. Entre els béns del notari Miquel Abeyar (1497) s'esmenta «una penitència de corall» (AGUILÓ 1898: 451). A l'església parroquial de Sa Pobla (1514) hi havia «en la figura de Nostra Dona, una panitència e una branca de coral, e una panitència de atzebeya negra [...] Ítem altre panitència de coral, del coll. Ítem una altre de coral e argent al col del Jesusset. Ítem una panitència de fust ab coral e atsebege» (OBRADOR 1991: 114 i 119).

De vegades els documents es refereixen a aquestes cadenes de comptar simplement com a rastres: a l'inventari del mestre cinter Bernat d'Armendaris s'anota «un rastre de coralls amb un agnus-dei d'argent».⁵ Els testimonis extrets de la catedral de Tortosa (1538) són posteriors però molt significatius, «Ítem, altre saltiri de coral redó gros ab lo senyal de crestell y hun saltiriet de ambre. Ítem, dos rastres de olivetes menudes de corall. Ítem, hun rastre de olivetes de coral y de atzabeia». Una mica més tardanament s'anota: «Ítem, una creveta de corall ab la mitat de nacre y los caps daurats» (1568), «Ítem, uns rastres de corals. [...] Ítem, altre rastre de coral ab un johellet al cap» (1586) (MUÑOZ 2011: 231, 233, 235).

Malgrat que la mostra és reduïda, i podríem discutir si prou significativa, hem constatat que, deixant a banda els dos exemples ressenyats del nord d'Europa, només s'esmenta l'ambre a l'inventari de Brunissenda i als procedents de Montblanc i Tortosa. En la resta de documents predomina el corall vermell.

4. Propietats màgiques i terapèutiques

Ens interessa recordar que la literatura medieval ens proporciona molts exemples que fan referència a les propietats del corall i l'ambre, molts d'ells heretats de la literatura musulmana. Pel que fa al corall, es creia que protegia les dones de les malalties relacionades amb la sang i per extensió de les menstruacions doloroses i dels mals parts o de situacions en què hi havia pèrdua de sang. Tant l'ambre com el corall s'acostumaven a reduir primerament a pols i després es tamisaven per ingerir-los amb aliments o mitjançant una solució oral. Ambdós són presents a l'inventari de l'apotecari Francesc de Camp (1353), on es registra un «marsapà coral blanch» que pesava «I lliura». També tenia «corall blanc an I cabàs» i un «marsapà en què ha ambre» (LÓPEZ PIZCUETA 1992: 30, 39 i 41).

Els textos de Sant Vicenç Ferrer i Francesc Eiximenis, testimonien a bastament que el corall, a més de ser un amulet contra molts mals i malalties, també ho era contra el dimoni. Al segle XIII Arnau de Vilanova – a partir del *Cànon de Medicina* del científic persa Ibn Siná, més conegut com a Avicenna – aconsellava tenir corall a casa per desfer els malefics.⁶ El mateix Avicenna assegurava que l'ambre era un remei eficaç per a moltes malalties, especialment els refredats (PEÑA, GIRÓN

5. Vegeu l'inventari de 1518 a BOLÓS, SÀNCHEZ-BOIRA 2014: 217.

6. «Ítem corallus, si tenatur in domo, solvit omnia aleficia» (GIRALT SOLER 2005: 336-337).

2010: 304, n. 86). També s'utilitzava per tractar la icterícia, atès que es pensava que el groc de l'ambre absorbia el color groguenc de la pell del malalt. Les polseres d'ambre ajudaven a reduir els dolors musculars i d'articulacions. A les farmàcies medievals l'extracte d'ambre es comercialitzava per enfortir la debilitat corporal i per lubricar les ferides i contusions. La utilització d'aquesta resina en l'elaboració de perfums també era molt freqüent, tant entre cristians com entre musulmans i jueus (FRESNEDA 2013: 980). Així mateix, Jaume Roig, a l'*Spill* (1460), ens mostra el valor terapèutic de les pedres en general i es refereix al corall vermell com a peça de joieria i com a producte amb propietats per guarir determinades malalties.⁷

5. Recol·lecció, elaboració i comerç de corall i ambre

Mentre a Barcelona es consolidava el gremi de corallers, a Lübeck creixia l'associació de manufacturers d'ambre, tots dos amb una preocupació comuna: controlar el producte pel propi benefici. Orfèvres, banquers, però sobretot mercaders jueus d'origen català, s'encarregaven de l'extracció de corall i de la seva elaboració. La tècnica per processar el corall era un secret molt ben guardat: el 1447 els consellers van ordenar que «tot aquell que anirà a país de moros o altres infidels per tal de treballar-hi el corall, i els ensenyarà aquesta tècnica o els portarà els instruments necessaris, perdrà els béns i la vida» (CAMÓS 1946: 151-152; CARRÈRE 1977, I: 434; II: 161). Poc a poc, l'extracció i elaboració del corall va esdevenir un dels pilars de l'economia catalana i una de les principals professions dels jueus de Barcelona (CAMÓS 1946: 145-204).⁸

A Lübeck, el nom de paternostermacher feia referència al torner d'ambre en general, però des de la primera meitat del segle XIV la seva activitat es va centrar essencialment en la producció d'aquestes cadenes de pregària que els va donar el nom. Per mantenir l'exclusivitat i el secret de l'elaboració de paternòsters d'ambre dins de la ciutat de Lübeck, es va estipular que els estrangers i viatgers no poguessin accedir al gremi sota pena molt severa (STIEDA 1886: 98).⁹

Ambdós gremis s'organitzaven de forma similar. No cal dir que la confraria dels corallers era una de les més importants a Barcelona, s'hi aplegaven «mestres, mercaders, obrers, dones e donzelles qui obren el dit coral». Els mestres podien tenir un o diversos esclaus o esclaves que es convertien en obrers. Les dones també tenien una participació molt activa dins del gremi, malgrat que necessitaven la llicència del seu marit per exercir la professió.¹⁰

7. «per lo ventrell / coral vermell» (VILLANUEVA 2014: 250).

8. Això no obstant, malgrat el pes econòmic d'aquesta indústria a Barcelona, els corallers no van tenir mai el dret a seure al Consell dels Cent Jurats, probablement perquè, malgrat que eren nombrosos, eren majoritàriament jueus (CARRÈRE 1977 I: 435; II: 161, 163).

9. Els qui emigraven tampoc tenien permís per tornar a treballar l'ambre a Lübeck (STIEDA 1886: 100).

10. Fins hi tot es va instituir un examen especialment per a elles, però no podien ensenyar a un aprenent sense la llicència explícita dels quatre prohoms de la confraria (BONNASSIE 1975: 39, 90, 107).

A Lübeck es permetia els mestres en general contractar dos treballadors i un aprenent, excepte els fabricants de paternòsters que tenien permís per contractar un aprenent més. També hi ha notícies d'algunes dones paternostermacher que dirigien el negoci. Com que no consta que hi haguessin proves d'accés a la formació per a les dones, s'ha suggerit que podrien ser vídues que continuaven el negoci familiar. Això no obstant, aquestes vídues només tenien permís per fer-se càrrec del negoci si ja tenien 45 anys o si s'havien tornat a casar. D'altra banda, el matrimoni amb la filla o vídua d'un mestre permetia entrar al gremi sense objeccions i fins i tot s'oferien avantatges.¹¹

Els processos de producció als tallers de Barcelona i Lübeck eren molt similars. Hem de tenir en compte que un obrer coraller havia d'haver realitzat un aprenentatge de tres anys i superar amb èxit una prova molt rigorosa (BONNASSIE 1975: 90). Als tallers barcelonins el treball del corall consistia a «torajar» (separar la peça), tallar, foradar, arrodonir, polir i enfilar (BOLÒS 2000). A les fonts escrites hanseàtiques, el procés de producció d'una dena d'ambre es descriu com a «schneiden» (tallar), «bohren» (perforar) i «drehen» (fer girar). A partir d'excavacions realitzades a Lübeck, s'ha pogut deduir el procés de producció. Primer es tallava una peça de la mida de la dena desitjada, es perforava prèviament per ambdós costats i, per donar-li forma, es fixava a un torn, l'eix del qual es posava en moviment amb un arc de gir manual. A continuació les peces s'havien de posar en remull per evitar un escalfament massa ràpid o qualsevol altre dany associat a les esquerdes produïdes durant el processament. Després, les denes es fregaven amb els seus propis encenalls i es polien amb calç o guix. Finalment, s'humitejaven amb alcohol per tal d'aconseguir brillantor.

Pel que fa a les dimensions i a la capacitat productiva d'ambdós gremis, sabem que el 1468 a Barcelona s'aplegaven 102 membres, quan la ciutat comptava amb uns 40.000 habitants, però amb una baixa participació als consells generals. L'elecció dels nous prohoms se celebrava cada any a la sala capitular del monestir del Carme, el dia de la festa patronal (CAMÚS 1946: 152; BONNASSIE 1975: 41, 44, 121, 124). Paral·lelament, s'ha constatat que el 1397 pertanyien al gremi dels paternostermacher 39 membres, quan Lübeck comptava amb 37.000 habitants aproximadament. Malgrat que gaudien de certs privilegis respecte a altres gremis, com la de contractar un nombre superior d'aprenents, la seva producció estava controlada per les autoritats de la ciutat igual que altres gremis.¹²

Al llarg del segle XV la indústria de l'ambre de Lübeck es va desenvolupar força, però al final de l'edat mitjana altres ciutats van adquirir el dret a processar l'ambre: Danzig (1477), Stolp (1482), Kolberg (1535), Köslin (1550), Königsberg (1641), i la demanda de paternòsters va disminuir gradualment a causa

11. Aparentment, sembla que el gremi proporcionava un cert suport a les vídues, tot i que les obligava a contractar almenys un treballador (ICHIKAWA 1986: 103).

12. A l'estiu de cinc del matí a vuit de vespre i a l'hivern de sis del matí a vuit del vespre, els dissabtes només fins a les quatre de la tarda (VOGEL 1986: 78).

de la Reforma. Al segle XVII, només dos mestres treballaven l'ambre a Lübeck i, des del 1842, es considera que l'ofici dels fabricants de paternòsters a Lübeck s'havia extingit.

6. Testimonis gràfics de corall i ambre

Els testimonis que ens han arribat de corall i ambre ens suggereixen que el corall era un material especialment adequat per a elaborar objectes destinats a les dames i als nadons, mentre que l'ambre cal associar-lo a figures masculines: sants, monjos, donants. A les denes d'ambre es refereix precisament Sir Brian de Stapilton (1394): «my amber Paternoster that I used to wear» (FRESNEDA 2013: 895). El paternòster penjat a la paret just al costat del mirall de l'habitació del Matrimoni Arnolfini, obra de Jan van Eyck (1434), és d'ambre i es troba situat al cantó de Giovanni Arnolfini, i no pas al de la seva esposa, Giovanna Cenami, malgrat totes les referències a la fertilitat que conté l'escena. En aquest mateix sentit, al Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud de Colònia es conserva una taula atribuïda a Stefan Lochner († 1451) dedicada a sant Ambrosi, santa Cecília i sant Agustí amb la figura del donant, Heynricus Zeuwegyn (1445-50), que ostenta un paternòster també d'ambre. Un altre exemple interessant es custodia a la National Gallery de Londres. Ens referim a una taula amb la representació de Maria Magdalena llegint (1435-38), obra de Rogier van der Weyden (1400-64), que formava part d'un retaule del qual només s'han conservat dos fragments i un esbós. L'altra taula, conservada al Calouste Gulbenkian Museum de Lisboa, podria representar sant Josep o ser un retrat de Jan van Eyck († 1441), a qui Rogier admirava profundament.¹³ Tant si es tracta de sant Josep o de Jan van Eyck, Rogier van der Weyden ens presenta un home gran proper a la mort, que amb la mà dreta sosté un paternòster d'ambre (fig. 3). Sant Josep, o Jan van Eyck, subjecta amb els dits quatre denes separades en tres més una. Aquest detall s'ha interpretat com una clara referència a l'evangelí de sant Marc, 3: 1-6, que relata el miracle de Jesús i l'home que tenia la mà paràlitzada. Es pensa que van der Weyden volia donar a entendre que la vida de sant Josep, o més probablement la de van Eyck, ja s'estava esvaint i creua aquest relat amb el passatge d'Isaïes 40: 8, coincidint amb el nombre de denes que pengen sota de la mà, quatre més vuit, i diu: «L'herba s'asseca i la flor es marceix, però la paraula del nostre Déu dura per sempre».

Deixant a banda l'associació de l'ambre a figures masculines, hem pogut constatar també que els artistes que treballaven a la Península Ibèrica i a les zones properes al Mediterrani, especialment els pintors d'origen italià, optaven sovint

13. No es pot determinar amb seguretat si Rogier van der Weyden va voler representar la figura de sant Josep com un home malaltís amb els ulls ensangonats, o si la figura que acompanya Maria Magdalena és un retrat de Jan van Eyck, que en el moment que es va pintar el retaule ja devia estar malalt (DE Vos 1999: 238-241).

per incloure a les seves obres testimonis de corall.¹⁴ Això no obstant, molts artistes septentrionals també recorrien al corall mediterrani per representar paternòsters o amulets protectors, però no sempre. A la ciutat de Passau (Baviera) es conserva una taula anònima que formava part d'una Anunciació a Maria (1480). Prop la Mare de Déu es distingeix una capseta amb cabdells de llana i un paternòster de corall (fig. 4). Contràriament, al MET de Nova York es custodien dos panells que formaven part d'un espectacular políptic de diversos pisos amb la representació de l'Anunciació, atribuïda al pintor neerlandès Gerard David (1455-1523). El políptic (1506) va ser encarregat per a l'altar major de l'església benedictina de San Gerolamo della Cervara, prop de Gènova, per Vincenzo Sauli, un ric banquer i diplomàtic italià amb connexions a Bruges. S'ha suggerit que el conjunt suposa una síntesi entre la pintura flamenca del nord i els models italians, una circumstància que reflectiria els vincles del mecenes amb les dues regions. En qualsevol cas, a nosaltres es interessa destacar que als peus de la Verge Maria hi ha un paternòster, però a diferència del que podríem esperar, no és de corall, sinó d'ambre, malgrat els orígens de Vincenzo Sauli (fig. 5). Hem de pensar que en aquest cas l'origen de l'artista va ser determinant a l'hora de triar el material representat.

A la Mare de Déu del burgmestre Meyer (1526), obra de Hans Holbein el Jove, conservada a la col·lecció Würth i exposada a la Johanniterkirche de Schwäbisch Hall (Baden-Württemberg), el comitent Jakob Meyer, burgmestre de Basilea, es retrata acompanyat de la seva família: a la dreta les seves dues esposes, la difunta Magdalena Bär i Dorothea Kannengießer, mare d'Anna, i a l'esquerra ell mateix amb els seus dos fills, que es creu que en el moment que es va pintar la taula ja havien mort. Cal destacar que mentre el paternòster que sosté Dorothea sembla de fusta, el de la seva filla Anna Meyer, tota vestida de blanc, representa el corall vermell. En aquest cas, si bé el blanc del vestit ens remet a la puresa d'Anna, el corall es presenta com un clar protector dels mals parts i les menstruacions doloroses.

A l'Städelsches Kunstinstitut de Frankfurt es conserva un tríptic dedicat a la Crucifixió de Crist amb els donants, conegut com el Tríptic Humbracht. Va ser pintat per l'anònim Mestre de Frankfurt, actiu a Anvers entre 1460 i 1533. El nom de Mestre de Frankfurt deriva de les seves pintures més importants, totes elles encarregades per membres destacats de l'aristocràcia de la ciutat de Frankfurt. S'ha constatat que aquest Mestre s'inspirava especialment en les composicions dels grans pintors flamencs, com ara Robert Campin, Rogier van der Weyden i Hugo van der Goes. Ens interessa destacar les ales laterals del tríptic amb les imatges dels donants. A l'ala esquerra del retaule s'hi representa sant Nicolau acompanyant Claus Humbracht († 1504) i els seus fills Claus, Jacob i Johann, i a la dreta santa Margarida amb l'esposa de Claus, Greda († 1501), i les seves filles, Anna, Catherina i Margaretha. Del tríptic cal destacar els atributs que sostenen els dos

14. Pel que fa a la iconografia del corall vermell a la pintura medieval espanyola vegeu HER-NANDO SEBASTIÁN 2012.

donants principals: un paternòster d'ambre penja de les mans de Claus, mentre que Greda i una de les seves filles sostenen paternòsters de corall (fig. 6).

Així mateix, també es conserven nombrosos exemples de marededéus que ostenten un collaret de corall protector,¹⁵ però quan es tracta d'una branca de corall penjada del coll del Nen Jesús cal pensar en un significat eucarístic i una premonició de la Passió i mort de Crist. Durant l'època medieval protegir els nens amb penjolls i polseres de corall era una pràctica generalitzada i les branques de corall muntades en or o plata eren un regal freqüent per als nadons el dia del seu bateig (FRESNEDA 2013: 908). Hem de tenir en compte també que en un temps en què la mortalitat infantil era elevada, el suposat efecte terapèutic del corall era molt valorat. Pel que fa a exemples d'escultura, s'imposa sense cap dubte la branca de corall que ostenta el Nen de la Mare de Déu de Pontós, actualment al Museu d'Art de Girona (fig. 7).

Si bé els casos d'escultura amb representacions del Nen amb un amulet de corall són escassos, no és així en el cas de la pintura, on el tema és especialment freqüent entre els pintors italians, dels quals s'han conservat nombrosos exemples com la Verge amb el Nen atribuïda a Francesco Traini (doc. 1321-45), actualment al Museo del Prado de Madrid, i que ens apropa a l'estil del cercle pisà del segon quart del segle XIV. Del segle XIV també cal citar les madones d'Allegretto Nuzi i Barnaba da Modena. Durant el XV, destaquen Masaccio, Piero della Francesca, Giorgio di Tommaso Schiavone, Francesco del Cossa i Andrea Mantegna.

L'ús del corall com a amulet era comú a la Corona d'Aragó. Ho hem constatat en els textos que hem revisat, però també podem ressenyar destacats exemples pictòrics, com la Mare de Déu amb el Nen del Mestre de Girona (1465-85) (FAVÀ 2014: 12), la Nativitat de Guerau Gener (1407-11), conservada al MNAC, i les obres del Mestre de la Porciúncula (1411-61).¹⁶ També ostenten un penjoll de corall vermell el Nen Jesús de la taula de la Mare de Déu dels Consellers de Lluís Dalmau (1443) i taula de la Mare de Déu procedent de l'antiga església parroquial de Vallmoll (Alt Camp), de Jaume Huguet (1450). A aquesta llista encara podem afegir el compartiment central del retaule procedent de l'església parroquial de l'Assumpció de Belcaire d'Urgell (Noguera), obra de Pere Garcia de Benabarre (1470).

Això no obstant, i un cop més, quan cerquem exemples a la pintura septentrional, l'ambre pren protagonisme al corall. Al Museo del Prado es conserva un tríptic dedicat a la Sagrada Família, procedent del convent de Santa Cruz la Real de Segòvia, atribuït al Mestre de Frankfurt, al qual ja ens hem referit. A la taula del Prado, a diferència dels exemples italians que hem ressenyat, el Nen Jesús ostenta un collaret protector d'ambre. No oblidem que aquest mateix mestre ha-

15. Mare de Déu de la Llet del monestir de Santa María la Real de Oseira (Ourense) (YÁÑEZ NEIRA 1996). Vegeu diversos exemples a FRESNEDA 2013: 835-836 i 908-909.

16. Mare de Déu de la Porciúncula (1411-61). Procedeix del santuari de Sant Pau d'Albocàsser (Castelló de la Plana). Actualment al MNAC. Del mateix mestre podem afegir la Mare de Deu de Montserrat procedent de Penàguila (Alacant) (CORNUDELLA 2008: 87, 92).

via representat el corall a les mans de Greda i d'una de les seves filles al Tríptic Humbracht.

En aquest mateix sentit, al Museu Tresor de la Catedral de Girona es conserva una Mare de Déu amb el Nen d'alabastre, procedent del monument funerari del bisbe gironí Bernat de Pau (1457). Es desconeix la ubicació exacta d'aquest grup dins del conjunt del sepulcre. Tampoc no coneixem la identitat de l'escultor però, tenint en compte el lèxic i la tipologia emprada, cal pensar en un artífex d'ascendència septentrional (PRATS 1994: 453-479). En qualsevol cas, el Nen, nu i juganer, porta un amulet, una petita peça que ferma una cadena de denes. El fet que es tracti d'una escultura no ens permet saber, com en el cas dels exemples de pintura, el color de les denes.¹⁷ Si ens fixem en la forma del penjoll, podem imaginar que, com en el cas del tríptic de la Sagrada Família del Mestre de Frankfurt, l'escultor encara anònim de la Mare de Déu del sepulcre del bisbe Bernat de Pau volia representar l'ambre i no pas el corall.

7. *Conclusions*

Després de repassar aquests pocs testimonis de corall i ambre, podem entendre una mica millor perquè els paternòsters dels monjos del retaule dedicat a sant Vicenç de Bernat Martorell són d'ambre i no de corall. Martorell va destacar precisament per la seva desbordant fantasia i per l'interès vers elements anecdòtics i quotidians. Els seus personatges són sempre molt expressius i acostumen a lluir riques robes amb brocats i pells. Si els paternòsters lligats a la cintura dels monjos que s'aixopluguen sota el mantell de la Mare de Déu de la Misericòrdia fossin de corall vermell, no encaixarien bé a l'escena. Tots coneixem la forta càrrega simbòlica que conté la pintura medieval. El corall vermell era un atribut per a les dones, les protegia de menstruacions doloroses i dels mals parts. Quin sentit podien tenir lligats a la cintura de dos monjos? Els paternòsters dels ploradors procedents de la tomba de Felip II, duc de Borgonya, a la cartoixa de Champmol a Dijon també ens remetien a l'ambre, mentre que els collarets i els paternòsters de Timbor de Prades ens suggereixen el corall.

En aquestes pàgines només hem encetat el tema. Ni les mostres presentades són suficients ni les conclusions definitives. Hem constatat que mentre els artistes italians mostren una clara predilecció pel corall, els mestres flamencs sovint triaven l'ambre, però no sempre era així. Quina rellevància poden tenir les excepcions? Fins a quin punt la simbologia del corall i l'ambre condicionaven els artistes? Els pintors i els escultors, ¿representaven un o altre material segons la seva procedència o tenien en compte les propietats atribuïdes a cada material? I els comitents, van manifestar alguna preferència?

17. PRATS (1994: 468) suposa que es de corall.

Bibliografia

- AGUILÓ, D. Estanislau, 1898. "Inventari dels bens y heretat den Miquel Abeyar, notari (1497)", *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*, VII: 448-452
- BATLLE, Carme, 1988. "La casa i els béns de Bernat Dufort, ciutadà de Barcelona, a la fi del segle XIII", *Acta historica et archaeologica Mediaevalia*, 9: 9-37
- BAUMHAUER, Matthias, 2003. *Archäologische Studie zu ausgewählten Aspekten der mittelalterlichen Handwerkstopographie im deutschsprachigen Raum: Bestandsaufnahme der Handwerksbefunde vom 6. - 14. Jahrhundert und vergleichende Analyse*, dissertació acadèmica: Universitat de Tübingen
- BOLÒS, Jordi, 2000. *Diccionari de la Catalunya medieval (ss. VI-XV)*, Barcelona: Edicions 62
- BOLÒS, Jordi; SÀNCHEZ-BOIRA, Imma, 2014. *Inventaris i encants conservats a l'Arxiu Capítular de Lleida (segles XIV-XVI)*, Barcelona: Fundació Noguera
- BONNASSIE, Pierre, 1975. *La organización del trabajo en Barcelona a fines del siglo XV*, Barcelona: CSIC
- BOTET I SISÓ, Joaquim, 1908-18. *Girona. Geografía General de Catalunya*, Barcelona: Alberto Martín
- CABEZUDO ASTRÁIN, José, 1961. "Las alhajas del santuario de Nuestra Señora del Pueyo, de Barbastro, en el siglo XV", *Argensola: Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*, 45-46: 131-138
- CAMÓS CABRUJA, Luís, 1946. "Referencias documentales en torno al tráfico del coral en Barcelona en el siglo XV", *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, 19: 145-204
- CARRÈRE, Claude, 1977 [1967]. *Barcelona 1380-1462. Un centre econòmic en època de crisi*, Barcelona: Curial
- CHAZOTTES, Marie-Astrid, 2018. "Approvisionnement, circulation, transformation et usage du corail en Provence occidentale (XIII^e-XVI^e siècles)", *Rives méditerranéennes*, 57: 129-156
- CORNUDELLA, Rafael, 2008. "El Mestre de la Porciúncula i la pintura valenciana del seu temps", *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 9: 83-111
- DE VOS, Dirk, 1999. *Rogier van der Weyden. L'oeuvre complet*. París: Editions Hazan
- FAVÀ MONLLAU, Cèsar, 2014. "El Calvario cuatrocentista catalán del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Esbozo para un contexto artístico", *Buletina, Boletín, Bulletin del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, 8: 47-83
- FRESNEDA GONZÁLEZ, María de las Nieves, 2013. *Atuendo, aderezo, pócimas y ungüentos femeninos en la Corona de Castilla, (siglos XIII y XIV)*, tesi doctoral, Madrid: Universidad Complutense de Madrid
- FULLS 2011. *Fulls d'Història local*, 98 (Centre d'Estudis Escalencs)
- GIRALT SOLER, Sebastià, 2005. *Decus Arnaldi. Estudis entorn dels escrits de medicina pràctica, l'ocultisme i la pervivència del corpus atribuït a Arnau de Vilanova*, tesi doctoral, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona
- HERNANDO SEBASTIÁN, Pedro Luis, 2012. "La iconografía del coral rojo en la pintura medieval española", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 110: 179-218
- HOFFMANN, Erich, 1986. "Der Aufstieg Lübecks zum bedeutendsten Handelszentrum an der Ostsee in der Zeit von der Mitte des 12. bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts",

- Zeitschrift des Vereins für Lübeckische Geschichte und Altertumskunde Band*, 66: 9-44
- ICHIKAWA, Yoriko, 1986. "Die Stellung der Frauen in den Handwerksämtern im spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Lübeck", *Zeitschrift des Vereins für Lübeckische Geschichte und Altertumskunde Band*, 66: 91-118
- LÓPEZ PIZCUETA, Tomás, 1992. "Los bienes de un farmacéutico barcelonés del siglo XIV: Francesc de Camp", *Acta historica et archaeologica mediaevalia*, 13: 17-73
- MUÑOZ I SEBASTIÀ, Hilari, 2011. "Tres capelles de la catedral de Tortosa al cinc-cents", *Butlletí Arqueològic. Reial Societat Arqueològica Tarraconense*, 33: 221-238
- OBRADOR, Josep, 1991. "Inventari de l'església parroquial de Sa Pobla, 1514", *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 47: 111-121
- PEÑA, Carmen; GIRÓN, Fernando, 2010. "El «Capítulo sobre la conservación de la salud» del Kitáb al-taysir fi l-mudawat wa-l-tadbir de Avenzoar (c. 1095-1162)", *Dynamis*, 30: 281-308
- PRATS, Lluís, 1994. "El sepulcro de Bernat de Pau, obispo de Girona (1436-1457)", *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XXXIII: 453-479
- SABATÉ, Flocel, 1990. "Els objectes de la vida quotidiana a les llars barcelonines al començament del segle XIV", *Anuario de Estudios Medievales*, 20: 53-108
- SERRANO SANZ, Manuel, 1915. *Inventarios aragoneses de los siglos XIV y XV. Inventarios de las ropas y alhajas de la iglesia parroquial de Epila. Año 1330*, Biblioteca de Autores Españoles
- STIEDA, Wilhelm, 1885. "Der Nachlaß eines hansischen Kaufmanns", *Mittheilungen des Vereins für Lübeckische Geschichte und Alterthumskunde*, 2. Heft, Nr. 1: 1-11
- 1886. "Studien zur Gewerbe-geschichte Lübecks", *Mittheilungen des Vereins für Lübeckische Geschichte und Alterthumskunde*, 2. Heft, Nr. 7: 97-112
- VILLANUEVA MORTE, Concepción, 2014. "Sobre el lujo femenino en el Aragón bajomedieval", *Mujeres en la Edad Media: actividades políticas, socioeconómicas y culturales*, Saragossa: Institución Fernando el Católico: 241-268
- VOGEL, Klaus A., 1986. "Herrschaft und Autonomie. Die Beziehungen zwischen Rat und Handwerksämtern im spätmittelalterlichen Lübeck", *Zeitschrift des Vereins für Lübeckische Geschichte und Altertumskunde Band*, 66: 57-89
- YÁÑEZ NEIRA, Fray M. Damián, 1996. *El monasterio de Oseira*, Caixa Ourense, Ourense



Fig. 1-2. Bernat Matorell, retaule de sant Vicenç (1438-40). Detall. MNAC.



Fig. 3. Rogier van der Weyden, Maria Magdalena llegint (1435-38). Detall. National Gallery de Londres.



Fig. 4. Anònim, Anunciació a Maria (1480). Detall. Weste Oberhaus, Passau (Baviera).
Fig. 5. Gerard David, Políptic de l'Anunciació (1506). Detall. The Met Museum of New York.





Fig. 6. Mestre de Frankfurt, Tríptic Humbracht (1504). Städelsches Kunstinstitut de Frankfurt.



Fig. 7. Mare de Déu de Pontós, segle XV, Museu d'Art de Girona.

El manuscrit de la regla de Sant Benet del monestir de Sant Antoni i Santa Clara de Barcelona. Una creació d'Elionor Rajadell, Joan Reig, Giacomo Smeraldo Dotavanti i Pere Garcia

El 1519, poc després de la transformació de la comunitat de clarisses de Sant Antoni i Santa Clara de Barcelona en comunitat benedictina, aquest antic monestir va promoure la confecció d'un manuscrit essencial per a la seva nova família: una regla de sant Benet en llengua catalana. En un treball anterior i en un context més general d'anàlisi, les autores del present article ja vam parlar d'aquest manuscrit, de la seva identificació i de la documentació a ell associada, trobada a l'arxiu del propi monestir (GARÍ, JORNET-BENITO 2017: 503-507). En el present homenatge a la Rosa Terés volem reprendre aquella recerca perquè creiem que val la pena singularitzar-la, repensar-la i afegir-li l'edició d'una documentació que ens sembla molt valuosa, òbviament per a l'estudi del propi manuscrit, però també per a la història de l'art i dels seus protagonistes.

La regla està recollida en un còdex de 66 fulls de pergamí, amb inicials vermelles i blaves i rúbriques vermelles, que es conserva a la Biblioteca de Montserrat.¹ El manuscrit palesa en el seu mateix contingut el caràcter femení de la institució religiosa al qual havia de pertànyer, que s'identifica sens dubte amb la de Sant Antoni i Santa Clara de Barcelona. La comunitat femenina destinatària i promotora del còdex es manifesta en la feminització i adaptació d'algunes frases i noms. Per exemple, ja en el pròleg es llegeix «perseverants fins a la mort en lo monestir, participem per paciència en les passions de nostre senyor Jesuchrist per tal que d'Ell, en lo seu regna, merescam ésser companyones» i s'explicita en els epígrafs d'alguns capítols «De generibus monialium. Del llinatge de les monges». Probablement també es detecta el gènere femení de la comunitat destinatària en la presència d'una única representació miniada en la qual s'observa, dins de la lletra O inicial, sant Benet amb l'hàbit de l'orde, tonsurat i amb el bàcul abacial, que beneeix una abadessa agenollada, amb bàcul i hàbit negre benedictí, toca i corona decorada amb pedres precioses (fig. 1).² D'altra banda, reafirma la

1. Biblioteca de Montserrat, Ms. 67. OLIVAR 1977: 15. Aquest manuscrit apareix catalogat a *PhiloBiblon*: BITECA-Manid, 2028 (http://bancroft.berkeley.edu/philobiblon/index_ca.html [consulta: 30/10/2015]) i a la *Base de dades de manuscrits catalans de l'edat moderna (MCEM)*, núm. 792 (http://mcecm.iec.cat/veure.asp?id_manuscrits=621 [consulta: 28/09/2015]).

2. Una miniatura similar, amb sant Benet en actitud de beneir una monja, apareix al manuscrit de la Regla de sant Benet de la Biblioteca de la Universitat de Barcelona (BUB, Ms. 1420), obra

vinculació del nostre manuscrit amb la comunitat de Sant Antoni i Santa Clara de Barcelona que hi apareguin les armes de l'abadessa Rajadell (fig. 2), una clara referència a Elionor de Rajadell (abadessa entre el 16 de gener de 1519 i el 26 de gener de 1522). Els Rajadell van ser una família de fort arrelament en la comunitat de Sant Antoni i Santa Clara, amb tres abadesses implicades en moments significatius de la seva història.³ Així, l'any 1460, sota el govern d'una primera Elionor (1459-63), es va efectuar la primera obertura dels sepulcres i la translació dels cossos de les fundadores, tingudes per santes, Agnès i Clara, des del claustre a l'interior de l'església monàstica. La segona, Margarida (1493-1503), va viure de ple les visites de fra Joan Daza i fra Miquel Fenals en el marc de la reforma monàstica afavorida pels reis catòlics (1493 i 1495), procés crític en el qual ella mateixa va ser fins i tot excomunicada. I, finalment, aquesta tercera abadessa, anomenada també Elionor, va governar la comunitat ja dins de la nova família monàstica de sant Benet i, sens dubte, és la que dona lloc al fet que apareguin les armes de Rajadell en el manuscrit de la regla.

El colofó del manuscrit (f. 65v) ens indica que va ser acabat de cal·ligrafar a Barcelona el dia 6 de juliol de 1519 pel prevere Joan Reig.⁴ No va ser ell, però, l'únic artífex del manuscrit. El 2009 la historiadora de l'art Josefina Planas ja plantejava les analogies formals de la miniatura que encapçala aquesta regla de sant Benet amb les de la primera sèrie de llibres de cor de Santa Maria de Pedralbes, realitzats a instàncies de Maria d'Aragó (1514-20) i obra del florentí Giacomo Smeraldo Dotavanti, intuïnt així una relació entre els llibres de cor de Pedralbes i aquesta regla; una idea que venia reforçada per la constatació que el prevere Joan Reig apareixia també als llibres de comptes de 1521-24 del monestir de Pedralbes (PLANAS 2009: 310).⁵ Efectivament, la relació genealògica entre les dues comunitats – el primer grup de germanes del nou monestir de clarisses de Barcelona, fundat per la reina Elisenda, procedia de Sant Antoni – permet entreveure un context de confiança i de comunicació entre elles, probablement més enllà del canvi de família monàstica d'una de les comunitats; la relació es mantin-

d'Arnau d'Alfarràs (1457), de gran significació per la qualitat literària de la seva traducció al català. En el catàleg de la BUB s'anota que la figura femenina probablement és santa Escolàstica, germana de sant Benet. Podem pensar, però, que pot tractar-se d'alguna abadessa, especialment si es tracta d'un manuscrit patrocinat també per una comunitat monàstica femenina (JORNET-BENITO 2016)

3. AMSBM, MSCB (Arxiu del Monestir de Sant Benet de Montserrat, Monestir de Santa Clara de Barcelona), *Llibre de las otorgacions, vestuaris, professions y òbits del de las señoras religiosas del monestir de Sant Antoni y Santa Clara de Barcelona, inclús benediccions, eleccions y òbits de las illustres y molt reverendas señoras abadessas* (1598), núm. 739. Entre les abadesses clarisses de la comunitat consta, així mateix, una Serena de Rajadell (1445-59), germana d'Elionor (abadessa 1459-63).

4. «A VI de juliol Mil DXIX és stada escrita la present Retgla del gloriós pare Sant Benet [al marge, una altra mà, amb tinta groga, «en Barchinona»] per mossèn Johan Reig, prevere insule Balearum».

5. Josefina Planas subratlla que la factura formal de la inicial miniada recorda la imatge de l'abadessa Maria d'Aragó, representada en qualitat de donant, en la primera sèrie de llibres de cor del monestir de Pedralbes.

gué i va propiciar que el mateix cal·lígraf actiu a Pedralbes i el miniaturista dels llibres de cor realitzats en aquest monestir intervinguessin també en la primera regla benedictina patrocinada per la comunitat de Sant Antoni.⁶

En el curs de la nostra recerca, en els fons de l'arxiu monàstic, hem localitzat documentació, inèdita fins ara, que ens permet certificar definitivament aquesta possibilitat i identificar aquest manuscrit com aquell que la comunitat de Sant Antoni i Santa Clara encarregà. Es tracta, de fet, de la primera regla per a la nova etapa benedictina d'aquest cenobi.⁷ Efectivament, en la sèrie d'albarans de procurador d'Antoni Quintana es troben els rebuts que l'any 1519 es van atorgar en relació als treballs al voltant d'una *Regla de sant Benet*. Entre ells figuren els de Joan Reig, «scriptor», el 7 juliol 1519 (fig. 3); els de Giacomo Smeraldo Dovantanti, «iluminador», el 8 de juliol de 1519; i els de Pere García, «libreter», 16 agost de 1520 (fig. 4).⁸ Sembla, doncs, que el cal·lígraf, el dia següent d'acabar la seva feina, cobra per la seva tasca com a escriptor d'una regla feta per al monestir de Santa Clara i també pels pergamins utilitzats; per aquelles mateixes dates, devia treballar en el llibre el miniaturista que, segons l'albarà, ha fet una «vinheta» o dibuix per a l'abadessa de Santa Clara i cobra la seva feina un dia més tard que l'escriptor; finalment, després de cinc setmanes i mitja, el 16 d'agost, és l'enquadrador qui cobra. El còdex, doncs, devia trobar-se acabat ja aquell estiu.

D'aquesta manera, el fons del arxiu monàstic confirma i completa el que es podia intuir a través de l'estudi del propi manuscrit i de la seva comparació amb els cantorals de Pedralbes. A la pregunta sobre l'autoria d'aquest manuscrit podem ara donar una resposta certa que volem, però, que sigui completa i capaç de recollir tota la complexitat del procés de creació d'una obra en el pas de l'edat mitjana al món modern. Òbviament, els albarans localitzats ens confirmen i amplien importants informacions sobre la producció material d'aquesta regla i sobre aquelles persones que hi van intervenir: l'escriptor, l'il·luminador i l'enquadrador de l'obra. Tot i això, donar tres noms per resposta ens sembla insuficient. La regla i els albarans també ens informen de l'encàrrec i la promoció de l'obra. Per això, conscients de la importància que els diferents agents del procés creatiu han assolit en els darrers estudis sobre les dones i la seva agència en l'art medieval, volem prendre aquí partit i incorporar-les també a elles, a les dones, a la voluntat i promoció de les quals devem l'obra, i descriure conjuntament d'aquest procés creatiu.

6. AMSBM, MSCB, Albarans de procuradors (1519-21), núm. 103, f. 2r i 2v. Vegeu l'apèndix documental. De manera més general, el llibre de la *Regla de Sant Antoni i Santa Clara* s'ha de posar en relació també amb un moment d'explosió de l'activitat escripturària, especialment en les comunitats observants. Anne Winston-Allen (2004: 103-104), que ha analitzat aquest procés per al cas dels monestirs alemanys, constata com les biblioteques conventuals femenines van créixer de manera important a través de la còpia de llibres i l'intercanvi entre comunitats.

7. Fins ara, la comunitat actual, Sant Benet de Montserrat, hereva de l'antiga comunitat de clarisses-benedictines de Sant Antoni i Santa Clara de Barcelona, tenia present com a primera regla una versió de 1531, conservada a la Biblioteca de Catalunya (BC, Ms. 3507) i promoguda sota l'abadiat de Beatriu Sescomes.

8. AMSBM, MSCB, Albarans del procurador (1519-21), núm. 103, f. 2r i 2v.

Utilitzem com a referent per fer-ho el terme encunyat recentment per Therese Martin per parlar de l'agència femenina a la promoció, creació i circulació d'obres d'art al mon medieval: "art-makers", literalment, faedores d'art, o potser també creadores d'art (o, en el seu cas, referint-se als homes, creadors/faedors d'art). Un concepte que Martin proposa com un pas endavant que supera la triada comunament utilitzada, artista, patró, receptor, tot prenent també en consideració a qui patrocina, una persona sense la qual l'obra no existiria (MARTIN 2012: 8; 2016: 5-7). Des d'aquest punt de vista, davant la pregunta sobre l'autoria d'aquest manuscrit, un quart nom ens apareix aquí amb tota la seva força, el d'Elionor Rajadell, l'abadessa, que esdevé així coprotagonista d'aquesta producció artística.

El manuscrit de la regla va ser encarregat per ella i per la seva comunitat. Va ser produït per a ella i per a la seva comunitat. Va ser també usat per ella i per la seva comunitat, així com per les dones que en van formar part en les generacions successives. De fet, podem suposar que l'encàrrec es va realitzar a inicis del seu abadiat, el mes de gener de 1519, i sis mesos després la regla estava entre les seves mans. Què en van fer d'ella? Podem també dibuixar una resposta a aquest interrogant des dels propis documents de l'arxiu monàstic. Els inventaris de sagristia i del convent, seriatos des del segle XIV al XVI, ens parlen dels objectes custodiats i utilitzats a l'interior de la fàbrica monàstica (JORNET-BENITO 2014; GARÍ, JORNET-BENITO 2017). Ens diuen, per exemple, quines regles hi va haver al llarg del temps i on es guardaven, i de vegades ens informen sobre el seu context performatiu. On era la nostra regla? On es custodiava aquest manuscrit preciós? On i com es feia servir? Aquesta regla, com les anteriors de la comunitat en la seva etapa clarissa, apareix amb freqüència en els inventaris. En l'etapa clarissa, per exemple, veiem que un exemplar consta en el primer inventari de sagristia de l'any 1389, mentre que, més tard, són dos exemplars («Dues regles») els que apareixen en inventaris datats el 1419 i el 1421. En tots dos casos, les regles es troben al costat d'altres llibres: un «*Flos Sanctorum*», un «llibre vert dels Evangelis», una «Bíblia», un «*Dominus dixit*» i un «Breviari», entre els llibres del refectori («lliures del refetor»), el que ens permet plantejar la hipòtesi que s'emprava com a lectura als àpats de les monges.⁹ A partir de l'inventari de 1433 i fins a l'últim de l'etapa clarissa, que data de 1461, apareix una regla a banda d'un «quadern de Sant Antoni»,¹⁰ però sense altra nota que al·ludeixi a la seva funció. Per la seva part, en els inventaris de l'etapa benedictina, la regla, quan apareix, forma part explícitament dels llibres del cor (s'inventaria dins del «memorial dels llibres del cor»), i amb una ubicació precisa: el faristol de les cantores («al faristol de les cantores»), al costat d'un altre llibre encadenat («un llibre que està ab una cadena»)¹¹. En aquest espai i en al·lusió a la seva funció, es detalla en ocasions

9. AMSBM, MSCB, Inventari de sagristia, 1421, vol. 31, núm. 6, f. 8.

10. AMSBM, MSCB, Inventari de sagristia, 1461, vol. 31, núm. 11, f. 8.

11. No tenim inventaris benedictins per al mateix moment d'elaboració de la regla. En els primers que conservem (1534-46), no apareix el manuscrit de la regla, si bé consten els mateixos llibres que, en alguns inventaris d'etapa clarissa, formaven el conjunt de llibres del refectori: «Més, los llibres del raffator, ço és, un llibre dels Evangelis, que servexen en Coresma, més, un *Flos Sanc-*

que la regla compta amb unes cintes o «giradors» per servir de senyal i facilitar-ne el seu ús.¹²

Segurament no és necessari tornar a remarcar la importància de qualsevol manuscrit de la regla a l'interior d'una comunitat (GARÍ, JORNET-BENITO 2020). La regla significa la tradició i la memòria de l'orde o de la família monàstica; i per tant, ocuparà un lloc important en la cultura escrita del cenobi. És molt probable, com es veu als inventaris de Sant Antoni i Santa Clara de l'etapa clarissa, que les comunitats tinguessin més d'un exemplar, de vegades un en llatí i un altre en vulgar, o fins i tot un manuscrit bilingüe com el que es conserva encara avui a Pedralbes.¹³ Un d'aquests exemplars estaria destinat a ser recitat, llegit i consultat; en ésser, a més, un text de caràcter normatiu, que marcava aspectes diversos essencials per a la vida en comú, la regla havia de ser llegida comunitàriament com una exigència doctrinal, d'aquí potser la seva presència a vegades entre els llibres del refectori, però també com a preservació d'una disciplina o d'una norma de vida, i en aquest sentit tenia així mateix una funció important en el camí d'iniciació de les novícies (FUSTER 2002: 8). En aquesta funció, el manuscrit de la regla pot materialitzar-se en una espacialitat concreta, quotidiana, el refectori de les monges, acompanyant el ritme diari de la comunitat i la pràctica d'una lectura en veu alta, recitativa. Però un exemplar podia també estar destinat a complir amb algun ritual important, com ara en l'elecció de l'abadessa o en la d'imposició dels hàbits, sent llavors probablement un còdex de bella factura, il·luminat i cal·ligrafat amb cura, escrit en llatí o en català.

Potser podem imaginar que el nostre manuscrit, la regla de 1519, per la qualitat de la seva factura, va estar associat a la segona de les funcions esmentades, és a dir, la d'acompanyar un ritual, en concret el de la cerimònia de la professió monàstica benedictina. Segons les anotacions que l'arxiver del monestir, Sebastià Roger, va escriure en un dels llibres que va generar després de la seva actuació arxivística en el propi segle XVI, a la dècada de 1590, en aquesta cerimònia el llibre de la regla, en la seva materialitat i en la seva significació, jugava un paper important. Si seguim Roger, la cerimònia de professió s'iniciava amb la presentació de la novícia a l'abadessa per part de la «senyora major» o de la mestra; l'abadessa determinava llavors una nit de reflexió – «que s'ho pensi aquesta nit» –, perquè al matí següent es reiniciés la cerimònia amb la lectura d'un capítol de la regla. Seguidament, la monja s'agenollava als peus de l'abadessa que, asseguda al banc de la capella del cor, tenia el llibre de la regla a la falda – amb tota probabilitat el nostre manuscrit –; la futura professa llavors prenia el llibre entre les mans i les dues ajuntaven els polzes fent una creu. Finalment, la monja feia

torum, una Bíblia, un Monsonaguer y un *Deus Dixit*: AMSBM, MSCB, Inventari de sagristia, 1534, núm. 24, f. 38.

12. AMSBM, MSCB, Inventari de sagristia, núm. 26, f. 37.

13. La regla en llatí i català apareix a l'inventari de 1364 del monestir de Pedralbes com a «regla de les sors en latí e en romans an un volum» i probablement s'ha d'identificar amb el manuscrit del segle XIV que s'ha conservat a mateix monestir (Arxiu Històric del Reial Monastir de Santa Maria de Pedralbes, Lligall, Inventaris, n. 137; CASTELLANO 1998: 327-331).

els vots, besava les mans de l'abadessa i abraçava totes les monges «de grau en grau».¹⁴ Com en un tràiler cinematogràfic, gairebé podem “veure” com el nostre manuscrit circulava de mà en mà i participava així, de forma material i simbòlica, en la performance comunitària, plenament incardinat en els rituals de les monges que havien contribuït a crear-lo, acompanyant els seus gestos i les seves pràctiques més solemnes.¹⁵

Ja per concloure: l'elaboració d'aquest còdex se situa en un moment de renovació impulsat per la Reforma. Una Reforma que es va materialitzar, entre altres coses, en la producció de nous llibres litúrgics com, per exemple, els destinats al cor i que va tenir com a resultat també la producció, en l'àmbit peninsular, d'un corpus significatiu de cantors, entre els quals es compten les magnífiques sèries de llibres de cor de Pedralbes.¹⁶ El fons de l'arxiu de Sant Antoni demostra que les dues comunitats, anteriorment germanes, van encarregar coetàniament al mateix copista, Joan Reig, i al mateix miniaturista, Giacomo Smeraldo Dotavanti, com a resultat d'una mateixa “agència” política i espiritual en un moment de canvi i reforma (tot i que en contextos i direccions diferents): la producció, en el cas de Sant Antoni, del llibre de la regla i, en el de Pedralbes, dels llibres de cor. En ambdós casos s'ha de valorar en el seu conjunt el procés de creació artística de les obres, en el qual van participar diversos implicats com a faedors, creadors o artífexs. Entre ells hem de comptar, també, les comunitats promotores i destinatàries. Nosaltres afirmem aquí que, en considerar la regla de sant Benet del monestir de Sant Antoni i Santa Clara de Barcelona en tant que obra d'art i objecte performatiu, l'abadessa Elionor Rajadell (i la comunitat encapçalada per ella), l'escriptor Joan Reig, el miniaturista Giacomo Smeraldo Dotavanti i també el llibreter Pere Garcia compareixen davant nostre com els coprotagonistes d'un procés materialitzat en una obra d'art.

14. És el ritual descrit per l'arxiver Sebastià Roger. AMSBM, MSCB, *Llibre dels càrrecs i oficis del present monestir de Santa Clara*, 1598, núm. 743, f. 19 i seg.

15. En una altra cerimònia molt diferent, la de possessió d'un benefici eclesiàstic, el de sant Bernat instituït per Bernat Cantulli, veiem Jaume Riera, beneficiat, jurar fidelitat a l'abadessa (en nom seu, procurador del monestir, Ermengol de Solà). En aquest jurament apareixen, com als rituals de vassallatge i homenatge feudals, el «osculum» i un objecte, en aquest cas, un missal, que també es fa present en l'acte de possessió del benefici eclesiàstic: AMSBM, MSCB, Col·lecció de pergamins, núm. 745. Transcrit a: JORNET-BENITO 2007, II: 130-132.

16. A Sant Antoni i Santa Clara aquesta renovació de llibres litúrgics es fa molt visible als inventaris benedictins, tal com demostra la base de dades dels llibres dins de la infografia dedicada als inventaris del monestir creada per les autores d'aquest article dins de la plataforma del projecte *Paisatges Espirituals* que ambdues vam liderar <http://www.ub.edu/proyectopaisajes/index.php/es/ejes/monasterio-interior?id=227>.

Document

1519, juliol, 7 – agost, 16. Barcelona

Albarans de Joan Reig, Giacomo Smeraldo Dotavanti i Pere Garcia pels seus treballs en l'elaboració d'una regla de sant Benet del monestir de Sant Antoni i Santa Clara de Barcelona.

AMSBM, MSCB, Albarans de procuradors (1519-21), núm. 103, f. 2r i 2v

Yo, Johan Reig, prevere, escriptor, atorch haver rebudes sis liures e quatre sous, dich VI lliures, IIII sous, de vós, venerable mossèn Anthoni Quintana, les quals sis lliures, IIII sous són per hun libre que és la Retgle de Sent Benet per lo monestir de Sencta Clara.

E perquè és veritat, fas lo present alberà escrit de mà pròpia a VII de juliol 1519.

Yo, desús dit Johan Reig, prevere, atorch haver rebuts setze sous, dich XVI sous, de vós, dit venerable mossèn Thoni Quintana, procurador de dit monestir, los quals són per los pregamins qui són entrats en lo sobredit libra. E perquè està en veritat, fas lo present alberà de mà pròpia, dia e any desús dit.

Yo, Hesmerado Dotavanti, inluminador, atorch haver rebut de vós, senyor mossèn Anthoni Quintana, hun ducat, dich XXIIII sous, que són per una vinheta que he feta per la senyora badessa de Sancta Clara. E perquè està en veritat, fas lo present albarà de mà mia, a VIII^o de juliol 1519.

Yo, Pere Garsia, libreter, atorch aver rebut de vós, mossèn Anthoni, deu sous, e són per ligar e per daurar un libre que és diu la Regla de Sant Benet. E perquè està en veritat, fas lo present de mà mia, a XVI d'agost de mil DXVIII.

Bibliografia

- ALBAREDA, Anselm M., 1929. "Textos catalans de la Regla de sant Benet", *Catalonia Monastica*, II: 9-109
- CASTELLANO I TRESSERRA, Anna, 1998. *Pedralbes a l'Edat Mitjana. Història d'un monestir femení*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat
- FUSTER, Joan, 2002. *Les Constitucions del convent de Sant Josep de València (segle XVI)*, València: PUV
- GARÍ, Blanca; JORNET-BENITO, Núria, 2017. "El objeto en su contexto. Libros y prácticas devocionales en el monasterio de Sant Antoni i Santa Clara de Barcelona", *Clarisas y dominicas. Modelos de implantación, filiación, promoción y devoción en la Península Ibérica, Cerdeña, Nápoles y Sicilia*, Florència: Reti Medievali, Firenze University Press: 487-511
- 2020. "Un manuscrito y dos conventos (s. XIV-XVI). La regla en catalán de Santa Clara de Vilafranca del Penedés y Santa María de Jerusalén", *Hispania Sacra* 72/145: 39-49
- GARCÍA VALVERDE, María Luisa, 1995. "El Concilio de Trento: una aproximación a la archivística monacal", *Cuaderno de estudios medievales y ciencias y técnicas historiográficas*, 20: 93-113
- JORNET-BENITO, Núria, 2007. *El monestir de Sant Antoni de Barcelona: l'origen i l'assentament del primer monestir de clarisses a Catalunya*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat
- 2012. "Sant Antoni i Santa Clara de Barcelona, 1513: de clarisas a benedictinas, un paso a esclarecer", *Itinerantes: revista de Historia y Religión*, 2: 171-189
- 2014. "Un monestir a la Cruïlla. Els inventaris de sagristia del monestir de Sant Antoni i Santa Clara de Barcelona (1389-1461)", *Anuario de Estudios Medievales*, 44/1: 277-308
- 2016. "El Ms. 1420, la Regla de sant Benet", *Els tresors de la Universitat de Barcelona. Fons bibliogràfic del CRAI Biblioteca de Reserva Universitat de Barcelona*, Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona: 54-57
- MARTIN, J. Therese, 2012. "Exceptions and Assumptions: Women in Medieval Art History," *Reassessing the Roles of Women as 'Makers' of Medieval Art and Architecture*, Leiden: Brill: 1-33
- 2016. "The margin to act: a framework of investigation for women's (and men's) medieval art-making", *Journal of Medieval History*, 42/1: 1-25
- OLIVAR, Alexandre, 1969. *Els manuscrits litúrgics de la Biblioteca de Montserrat*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat
- 1977. *Catàleg dels manuscrits de la Biblioteca del Monestir de Montserrat*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat
- PLANAS, Josefina, 2009. "Un preludio del Renacimiento: el libro iluminado durante el período tardogótico en Cataluña", *Arte de épocas inciertas. De la Edad Media a la Edad Contemporánea*, Saragossa: Institución Fernando el Católico: 285-339

WINSTON-ALLEN, Anne, 2004. *Convent Chronicles. Women Writing About Women and Reform in the Late Middle Ages*, University Park: Pennsylvania State University Press



Fig. 1. Miniatura de la regla, f. 1r.

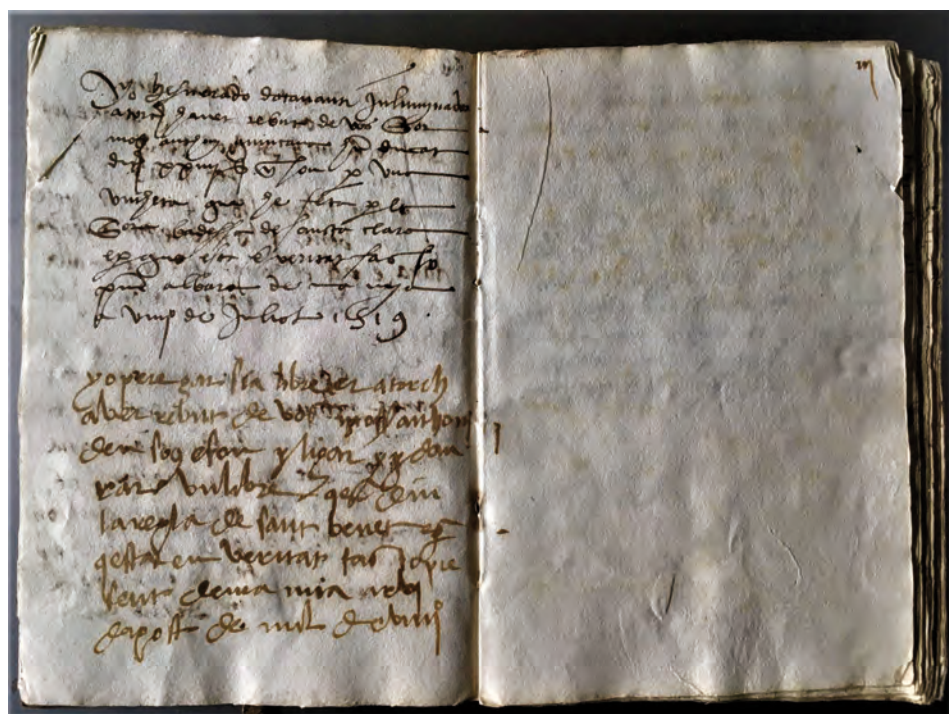


Fig. 2. Escut d'Elionor Rajadell, f. 1r.

Fig. 3. Albarans-1 (AMSMB MSCB, Albarans de procuradors (1519-21), núm. 103, f. 2r)

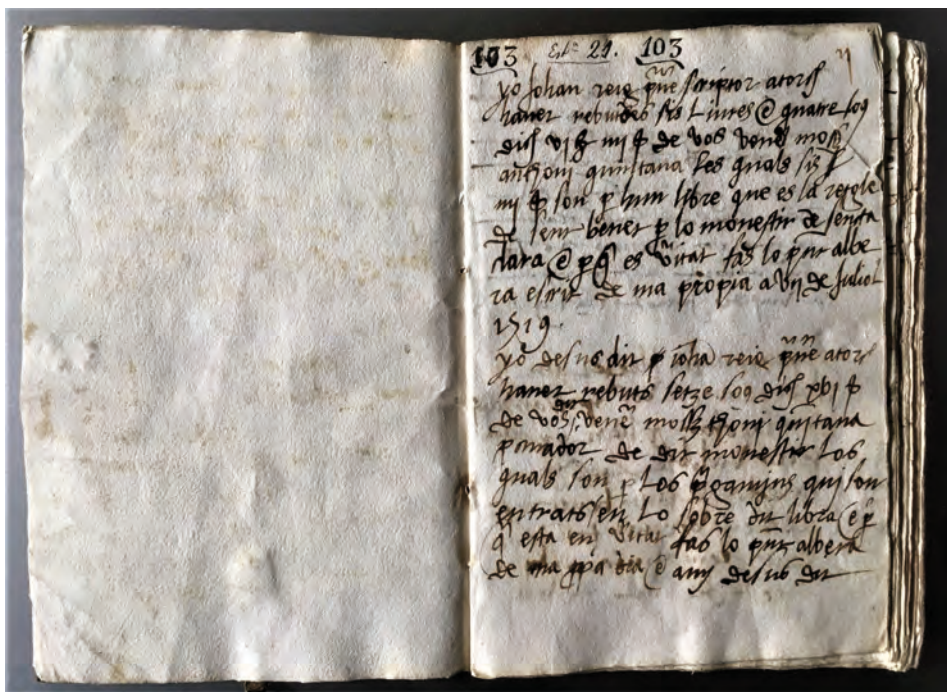


Fig. 4. Albarans-2 (AMSBM MSCB, Albarans de procuradors (1519-21), núm. 103, f. 2v).

Arts del color

Migració de motius iconogràfics, llargs recorreguts: les cabres enfrontades de les pintures de San Isidoro de Lleó

He de confessar que res, o ben poc, en sé sobre l'art gòtic, el nucli temàtic d'aquest volum, però espero que una breu contribució sobre un tema d'art romànic, sobre cabres i bocs, et pugui agradar. Més, però tampoc menys, no puc fer per recordar els llargs anys que he compartit, com a companya i amiga, amb na Rosa Terés.

En un dels espais pictòrics altmedievals més rellevants del món hispànic, l'anomenat des d'època moderna panteó reial de San Isidoro de León, ens trobem davant d'una escena evangèlica, l'anunciació als pastors, que de sempre ha estat admirada pel caràcter anecdòtic que la caracteritza i, alhora, per presidir un espai privilegiat del conjunt (fig. 1).¹

Efectivament, es dedica exclusivament a aquesta escena, en principi poc important dins de les narracions evangèliques, una volta del conjunt de sis que abasten el cicle de la Infància i la Passió de Crist i les Visions de Déu. Com és ben sabut, les pintures despleguen aquests cicles en els murs verticals dels costats meridional i de llevant del panteó, i en les voltes que cobreixen els compartiments esmentats. Per a aquesta ubicació concreta, les voltes, es van escollir l'escena que ens ha d'ocupar, la mort dels innocents, el sant sopar i anunci de la traïció, el prendiment i negació de Pere, la visió d'Ap.1 i la Maiestas Domini.

Molt s'ha debatut per provar de comprendre les raons d'aquesta selecció i, en particular, del punt de vista, de l'ordre de lectura o dels temes. Descarto, tot i que l'argumentació pot semblar suggestiva, la interpretació estricta o exclusivament funerària i penitencial del cicle escultòric i pictòric del panteó, així com el fet que la disposició fos pensada pels difunts que hi eren enterrats i en relació amb la commemoració de la mort penitencial de Ferran I, entre d'altres motius perquè no consta que fos el lloc d'enterrament o memòria dels membres de la dinastia lleonesa abans dels anys 20 del segle XIII.²

1. Al respecte de les pintures de Lleó vegeu: WETTSTEIN 1971; VIÑAYO 1979 i 1995; GRAU LOBO 1996, WALKER 2000 i, pel que respecte a la revisió general de la cronologia de San Isidoro: WILLIAMS 1973.

2. SÁNCHEZ AMEJEIRAS 2000 analitza els motius de l'organització de l'espai de l'anomenat Panteón Real des del segle XVIII, com a cambra funerària a l'entorn de 1230 i l'elaboració, en aquells moments, dels sarcòfags i les inscripcions dels membres de la reialesa i noblesa lleonesa.

En una ordenació cronològica, l'anunci als pastors hauria de seguir l'escena del naixement, que és ubicada al mur de llevant adjacent, sobre la porta nova de comunicació amb l'església romànica que es va obrir a l'angle sud-est i que la va mutilar. Per sota, és a dir, en l'espai ara obert com a porta, s'hi devia representar l'adoració dels mags. Justament, la cavalcada dels mags cap a Betlem es pot identificar en els murs verticals, en aquest cas del costat meridional, dirigint-se cap a les escenes esmentades.

El punt de vista preferent per a la lectura de tots i cadascun dels temes de les voltes el suggereixen les inscripcions, molt abundants, que els identifiquen o glosen. En el cas de l'anunci als pastors la inscripció «Angelus a pastores» que acompanya l'espectacular figura de l'àngel, es llegeix correctament si ens situem d'esquena al mur meridional. No entrarem aquí a comentar un tema força discutit, com és el dels diferents recorreguts físics i visuals que derivarien, si és que pretenem fer una lectura lineal, cronològica, dels diferents episodis, entre d'altres qüestions perquè possiblement no era aquesta la intenció del programador.

Les figures que componen l'escena de l'anunci s'organitzen de manera lliure en els diferents espais que genera la volta d'aresta. Demus (1968: 159-160) considerava que l'equip que va treballar en aquest conjunt era maldestre des del punt de vista de la resolució compositiva, tot i que exquisit en els detalls. Amb tot, cal tenir present que no eren espais fàcils per encabir escenes narratives. Línies o faixes de color separen unes figures de les altres, marcant els angles de la volta d'aresta o dissimulant-ne la forma, però alhora permetent una lectura des de diversos angles, és a dir, dins d'un espai de detenció. En alguns casos, les figures es mostren assegudes sobre un motiu traçat ex professo o, simplement, floten sobre el fons blanc.

L'episodi que ens ocupa es resol amb la representació de la figura de l'àngel i dos pastors tocant instruments musicals: el corn i el flabiol. El que sona el flabiol porta, en la mà esquerra, un bastó molt llarg que en realitat és un corn alpi o alphenhorn, utilitzat com a instrument per a la comunicació. Un tercer pastor, ocupat de les vacades, sorprèn, com els altres, per la visió, permet, o admet, que un gos begui la llet que conté la seva peculiar carmanyola. La resta de les figures, disposades lliurement en els espais de la volta, són grups de porcs, vaques i, sobretot, cabres que s'enfilen als arbres per menjar els brots tendres, un dels costums que les caracteritza (brostestar). Una de les cabres porta una esquella penjada del morro d'una manera força particular. Diversos arbres fan de fons com a ambientació del conjunt de les figures, alhora que serveixen per organitzar els diversos grups. Un d'ells, una alzina o un roure, deixa anar els glans que són

Tot i així, no podem descartar, en línia amb una hipòtesi de Boto que, abans de la construcció d'aquest cos occidental als peus de l'església, en un espai extern o aixoplugat d'alguna manera, s'hi enterrés Ferran I. És a dir, que la ignota ubicació del cementiri reial fos aquesta. A l'angle nord-oriental de l'espai construït posteriorment, justament sota la representació de la Crucifixió i les figures dels donants, Ferran i Sança, és possible identificar la petjada del lloc d'enterrament del rei (BOTO 2012: 119) en forma de carreus aparentment pintats del color del porfir.

devorats pels porcs. En definitiva, es tracta d'una escena pastoral composta de manera lliure, amb grups de figures d'origen probablement divers.

En el conjunt s'insereixen dos bocs que, aixecats sobre les potes del darrera, s'enfronten, tot entrecreuant la seva cornamenta (fig. 2). Un arbre fa d'eix de simetria en una composició que recull costums ben conegudes de les cabres i els bocs, com el ja al·ludit fet de brostejar però, en particular, l'enfrontament que de vegades pot ser lúdic, però sobretot la forma de lluita per aconseguir el poder sobre els altres mascles del ramat. Aquest és, justament, el tema que ens ha d'ocupar.

El caràcter heràldic de la composició ens podria fer pensar en uns orígens remots en les cultures artístiques del Pròxim Orient i, de fet, la podem seguir des d'aquest context en un llarg procés de transmissió.³ Potser es tracta de la font primigènia d'un tema que, en un moment pròxim al de les nostres pintures, que datem al primer quart del segle XII, trobem esculpit en la pica islàmica del Museu de l'Almodí de Xàtiva, entre d'altres figures i escenes que evoquen principalment els ambients principescs, ja que es tracta d'un objecte propi d'aquest estament (GUARDIA 2004). Intentar trobar lligams entre l'un i l'altre, és a dir, entre les pintures de Lleó i els relleus de la pica, o l'art islàmic en general, podria ser una temptació.⁴ Cal, però, explorar altres possibles vies de transmissió que ens portin a Lleó i a una obra molt rellevant, les pintures de San Isidoro, promoguda directament pels membres de la família reial, en concret per les detentores de l'infantazgo que tenien com a funció la preservació de la memòria de la monarquia lleonesa i que, en aquest context cronològic, els anys finals del segle XI i el primer quart del XII, van ser, successivament, Urraca Fernández i Urraca Alfónsez.

En paral·lel a la continuïtat, o a la represa, del tema dels bocs enfrontats des del llunyà Pròxim Orient en ambients iranians i musulmans – des de la glíptica, els segells d'Ur, als relleus neohitites i sassànides (fig. 3) –, cal tenir present que conservem prou exemples per resseguir-lo també dins de la tradició greco-romana.⁵ Efectivament, arran dels estudis d'Adriani (1952), podem afirmar que els paisatges bucòlics i tots els repertoris que els són propis, i en els quals s'insereixen les escenes de pasturatge i, de manera específica, la de la cura de les cabres, van

3. BALIL 1996, en un breu, imprecís i confús article, amb referències bibliogràfiques incorrectes, ja apuntava aquests orígens sense, però, anar més enllà en la recerca, car simplement plantejava que el tema tenia uns orígens antics.

4. No sóc “negacionista” respecte dels préstecs iconogràfics entre la cultura i l'art cristià i islàmic, però les coincidències no sempre es poden explicar per aquest procés. Vegeu al respecte les conclusions, totalment abusives en relació amb el tema dels homes que s'estiren les barbes, de JACOBY 1987. Voldria recordar que el tema de les cabres afrontades és també present, tot i que en una posició substancialment diferent a la que trobem a Lleó i a Xàtiva en alguns pots d'ivori hispano-musulmans com el d'al Mughira o el de la col·lecció Duvalier (ambdues obres conservades al Museu del Louvre de París).

5. Seria inacabable fer esment dels exemples en aquestes cultures però voldria destacar, pel que suposa en relació amb els models utilitzats en l'art islàmic, els relleus en estuc sassànides dels segles V-VIè amb els càprids en la posició heràldica coincident amb els de les pintures de Lleó. Vegeu les conservades actualment al Cincinnati Art Museum (USA) i al Pergamonmuseum de Berlín.

ser força desenvolupats dins de la tradició artística hel·lenística i, específicament, alexandrina, per bé que els hem de rastrejar a partir d'objectes “menors” i no pas en les grans obres que es van produir, de ben segur, en la pròpia capital i que, malauradament, no conservem. Justament, aquests ambients pastorals o bucòlics són un dels contextos que “porten” o arrosseguen diverses escenes, tòpiques, inserides en aquestes composicions i, per tant, permeten resseguir, alhora que assegurar, la seva transmissió. Les pintures romanes i campanianes són un dels miradors privilegiats per a comprendre també les creacions alexandrines i la seva continuïtat en el món antic, al marge de la permanència en els ambients egipcis i, en particular, en els teixits coptes.⁶

No podem oblidar, amb tot, que en la iconografia dionisiaca, en els episodis protagonitzats per Pan – una figura híbrida entre home i boc – és habitual l'escena del seu enfrontament amb un veritable boc, com podem ja observar en la ceràmica àtica de figures negres. És un tema que retrobem en els sarcòfags de tema dionisiac de producció romana (fig. 4). Precisament, i també en aquest mitjà artístic, els paisatges o temes de pastorals, amb els inevitables bocs enfrontats, són prou ben testimoniats en la producció de sarcòfags d'aquests tallers, sobretot al segle III i inicis del IV (fig. 5).

Els mosaics de paviment policroms, en particular els produïts en els tallers nord-africans, també ens proporcionen l'ocasió de retrobar els tòpics del pasturatge i dels treballs del camp. En són bons exemples el mosaic d'Uthina i el del dominus Iulius de Cartago, ambdós al Museu del Bardo de Tunis. I, en particular, en l'excèpcional paviment del palau imperial de Constantinoble.⁷ Potser, però, és dins un context dionisiac que hem d'interpretar el mosaic gal·lo-romà de Pèbre, prop de Vinon-sur-Verdon, on les cabres enfilades a l'arbre representen una de les estacions de l'any, la primavera, justament el moment en què es feia la poda en verd, tot utilitzant les cabres (BOLAÑOS 2018).

Obviament, aquí ens centrem en les cabres o en concret en els bocs enfrontats, però la mateixa anàlisi de filiació admeten les altres escenes que trobem a la gran pastoral de Lleó.

L'ús de repertoris romans el podríem estendre a d'altres medis artístics a més dels esmentats, i són aquests els que van garantir la pervivència de models susceptibles de ser recuperats durant l'Alta Edat Mitjana. El buit que es produeix en allò que respecta a l'ús de la figuració en les arts des del final del món antic i l'època carolíngia, és un fet ben conegut a Occident. I justament en aquests ambients de renovatio, podem constatar la represa dels temes de pastorals, les escenes de la vida del camp. És sobretot la il·lustració dels manuscrits el mitjà que ens permet fer aquest seguiment. Justament, en la il·lustració de la primera biblia de Carles el Calb (París, BnF lat.1), fortament influïda pels models tardo-

6. En els teixits coptes es perpetuen tòpics alexandrins antics fins al segle VIII. Dos exemples amb escenes de pasturatge força interessants són els conservats a Saint Louis, The Art Museum (USA) i al Staatliches Museum Ägyptischer Kunst de Munic.

7. Vegeu també el repertori recollit per FERDIÈRE, SÉGUIER 2020.

antics, retrobem algunes escenes de faules i de vida pastoral, entre les quals els nostres bocs enfrontats, decorant, com a marginalia, les taules de cànons (fig. 6).⁸ Altres obres carolíngies són especialment riques en aquests tipus d'escenes, i em refereixo especialment al saltiri d'Utrecht (Utrecht, Universiteitsbibliotheek, MS Bibl. Rhenotraiectinae I Nr 32) i a la seva còpia, el saltiri Harley (British Library, MS Harley 603).

Però el principal context que admetia, i obligava a incloure escenes pastorals en l'art cristià, i no simplement com un tema marginal, era sens dubte l'anunciació als pastors. Efectivament, ja en les ampul·lae de Terra Santa, com ara una de les conservades al tresor de la catedral de Monza, datada al segle VI (GRABAR 1958; WEITZMANN 1974), veiem que sota l'adoració dels mags un grup de cabres enriqueix l'episodi dels pastors, situat al marge dret de la composició.

No conec altres casos dins de l'art carolingi, per bé que mai no es pot afirmar que la recerca sigui exhaustiva, sobretot quan tractem dels manuscrits il·lustrats, però sí en l'art germànic de tradició otoniana. Efectivament, en alguns memorables folis on es representa l'escena de l'anunciació als pastors, cal parar atenció en el protagonisme de l'àngel i, fins i tot, en alguns detalls de la seva composició, per la seva proximitat al de les nostres pintures, ja que retrobem els bocs enfrontats entre d'altres episodis de l'habitual repertori de pasturatge (fig. 7). La possibilitat que aquesta sigui la via de coneixement a Lleó del tema que ens ocupa no ens ha de cridar l'atenció. Justament, tal i com s'ha pogut demostrar abastament en l'estudi dels reliquiariis de San Isidoro, la participació d'artesans o de models de procedència otoniana-imperial és incontestable. Podem recordar, en particular, l'arqueta metàl·lica que contenia les relíquies de sant Isidor. Però també en les pintures del panteó hi ha altres indicis que apunten en la mateixa direcció, com ara en l'escena de la Crucifixió amb la calavera d'Adam al Gòlgota i la parella d'ofereints agenollats als seus peus. Tant la calavera com l'actitud i la iconografia dels rememorats com a promotors de l'església troben paral·lels evidents en l'art germànic dels segles X i XI. No en va, la iconografia imperial que s'enceta amb Ferran I i Sança tenia com a referent i model inevitable el Sacre Imperi romano-germànic. En el cas de les pintures, cal tenir present la possibilitat d'una via intermèdia, que no és altra que el centre de Llemotges, depenent del monestir de Cluny, que estava ubicat en dominis germànics. El tema del pastoreig amb cabres que, enfrontades, s'enfilen a un arbre, dins de l'escena de l'anunci als pastors, s'observa al Missal de Llemotges, BnF. lat 9438, f. 19v.

Fins fa ben pocs anys, la via llemosina no s'havia treballat perquè d'aquest centre no conservàvem més que els vestigis pictòrics murals de la cripta de la catedral. Darrerament, tot analitzant troballes pictòriques de l'entorn de la ciutat,

8. En altres còdexs elaborats en l'entorn de Carles el Calb retrobem aquests temes, com ara les cabres rampants decorant les taules de cànons (Evangeliis de Carles el Calb o de Noailles, BnF lat 323, fols 17 i 19).

s'ha iniciat un treball que esperem que pugui donar fruits ben aviat. Els paral·lels de les pintures de la cripta i les del panteó ja les havíem intuït en relació amb l'escena de l'Anunciació.⁹

Ens hauriem de preguntar si l'element que centra la nostra atenció dins del repertori pastoral, l'enfrontament dels bocs, ja era incorporat a partir de l'art bizantí, un component que fins ara s'ha considerat important en la formació de l'art otonià, és a dir, si és una particularitat d'aquest moment i context, o si hi havia precedents carolingis que no hem pogut arribar a identificar.

El cert és que els bocs enfrontats són presents, per bé que com a temes marginals, en la decoració de caplletres, en la miniatura del segle XI, si més no al regne franc, com demostren alguns exemples procedents de les regions del nord-oest,¹⁰ però en ocasions també incorporats a altres escenes evangèliques diferents a la de l'anunci als pastors.¹¹

En aquest precís context, però, és present, i amb una composició heràldica força interessant, en un dels capitells del claustre de Moissac (fig. 8). En dues de les cares es despleguen els pastors, l'àngel i un ramat compost per un ase (ASI[NUS]), bous (BOVES) i un porc, identificats amb les oportunes inscripcions. En una altra es representa Daniel en el fossat dels lleons, on els animals adopten una posició curiosament centrífuga i heràldica gens comuna. La tercera cara es reserva als dos bocs amb dues inscripcions, una d'elles especular, que es llegeix: CAPRAE (DEBIAIS 2015). Aquest fet obre una altra via d'estudi sobre la possible difusió del tema ja en dates avançades, car c. 1110 és la que es proposa per a les obres del claustre, des de la regió llenguadociana.

Segui com sigui, no podem oblidar, com s'ha fet fins ara, que dins de les obres de més alta categoria promogudes per la monarquia lleonesa, tenim un exemple ben pròxim al de les nostres pintures. Em refereixo a l'Arca Santa d'Oviedo (fig. 9), on l'escena de l'anunciació als pastors incorpora, en un esquema idèntic al de les pintures del panteó, tot i que simplificat, els dos bocs enfrontats. Però no es tracta d'una coincidència puntual entre les dues obres, perquè també s'ha observat la presència en ambdues d'una enigmàtica ANNA en la representació de l'Anunciació de l'arcàngel a Maria i en la Fugida a Egipte (WALKER 2011; GARCÍA DE CASTRO 2017). És bastant clar que partien de models comuns, i cal recordar que l'Arca és un contenidor realitzat sobre ànima de fusta en argent daurat i niellat. Són dues obres que, malgrat les inacabables discussions sobre la seva cronologia, se situen entre els darrers anys del segle XI i el primer decenni del segle XII (HARRIS 1995; WALKER 2011; GARCÍA DE CASTRO 2017). Una altra vegada més, per tant, podem adduir les contribucions dels artesans del metall de

9. Vegeu al respecte d'aquests "nous" conjunts lleemosins: SPARHUBERT 2006.

10. Podem evocar els manuscrits procedents de la BM d'Angers, ms. 169, f. 9v; de la BM de Bourges, ms. 44, fol. 52v o el de la BM de Tours, ms. 291, f. 138.

11. És el cas de l'escena de l'anunci a Joaquim del naixement de Maria del troper, de procedència indeterminada, conservat a la British Library, Cotton MS Caligula A.XIV, f. 26.

procedència germànica, i els models que utilitzaven, en l'art del regne de Lleó. ¿Van arribar els boccs enfrontats inserits ja en el context de l'anunci als pastors per aquesta via?

Bibliografia

- ADRIANI, Achile, 1952. *Divagazioni intorno ad una copa paesistica del Museo di Alessandria*, Roma: Istituto Poligrafico dello Stato
- BALIL, Alberto, 1996. "Cabras afrontades. Una *Motifwanderung* clásica en las pinturas de San Isidoro de León", *Espania. Estudis d'Antiguitat Tardana oferts en homenatge al professor Pere de Palol i Salellas* (Biblioteca Abat Oliba, 12), Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat: 47-50
- BOLAÑOS, Alberto, 2018. "Apuntes para una nueva interpretación de un CLE musivo (ILGN 48)", *V Reunión internacional sobre poesía epigráfica latina* (Sevilla, 11-13 de septiembre de 2018). *Sub ascia... Estudios sobre CLE dedicados a Hans Krummrey in memoriam*, en premsa
- BOTO, Gerardo, 2012. "In Legionenssy regum cimiterio. La construcción del cuerpo occidental de San Isidoro de León y el amparo de los invitados a la Cena del Señor", *Monumentos singulares del Románico. Nuevas lecturas sobre formas y usos*, Aguilar de Campo: Fundación Santa María la Real: 93-135
- DÉBIAIS, Vincent, 2015. "Las cabras de Moissac. De una imagen a otra", *Románico. Revista de arte de Amigos del Románico*, 20: 194-201
- DEMUS, Otto, 1968. *La peinture murale romane*, Paris: Flammarion
- FERDIÈRE, Alain; SÉGUIER, Jean-Marie, 2020. "Le fromage en Gaule à l'âge du Fer et à l'époque romaine: état des lieux pour sa production et analyse de sa place dans le monde antique", *Gallia*, 77-2: 157-229
- GARCÍA DE CASTRO, César, 2017. *El Arca Santa de la catedral de Oviedo*, Aguilar de Campoo: Fundación Santa Maria la Real del Patrimonio Histórico
- GRABAR, André, 1958. *Ampoules de Terre Sainte* (Monza-Bobbio), Paris: C. Klincksieck
- GRAU LOBO, Luis A. 1996. *Pintura románica en Castilla y León*, Valladolid: Junta de Castilla y León
- GUARDIA, Milagros, 2004. "À propos de la cuve de Xàtiva: un exemple de synthèse des substracts clàssiques et islàmiques", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXXV: 95-113.
- HARRIS, Julie A. 1995. "Redating the Arca Santa of Oviedo", *The Art Bulletin*, 77/1: 82-93
- JACOBY, Zehava, 1987. "The Beard Pullers in Romanesques Art: An Islamic Motif and Its Evolution in the West", *Arte medievale. Periodico internazionale di critica dell'arte medievale*, I: 65-83
- JOBST, Werner; VETTERS, Herman (a cura de), 1992. *Mosaikenforschung im Kaiserpalast von Konstantinopel, Vorbericht über die Forschungs- und Restaurierungsarbeiten am Palastmosaik in den Jahren 1983-1988*, Wien: Verlag von Österreichischen Akademie der Wissenschaften
- SÁNCHEZ AMEIJERAS, Rocío, 2000. "Monumenta and Memoria: The 13th century Episcopal Pantheon of Leon Cathedral", Elisabeth VALDEZ DEL ALAMO; Carol Stamatidis

- PENDERGAST (a cura de), *Memory and the Medieval Tomb*, Cambridge: Ashgate: 269-300
- SPARHUBERT, Éric, 2006. "Limoges et Saint-Martial: un foyer original de la peinture murale romane", Claude ANDRAULT SCHMITT (a cura de) *Saint-Martial de Limoges. Ambition politique et production Culturelle (X^e-XIII^e siècles)*, Limoges: Presses Universitaires de Limoges et du Limousin: 345-356
- VIÑAYO, Antonio, 1979. *Pintura románica. Panteón Real de San Isidoro de León*, León: Real Colegiata de San Isidoro
- 1995. *San Isidoro in León: The Royal Pantheon; The Advent of Romanesque Architecture, Sculpture, Painting*, León: Edilesa
- WALKER, Rose, 2000. "The Wall Paintings in the Panteón de los Reyes at León: A Cycle of Intercession", *The Art Bulletin*, 82.2: 200-225
- 2011. "Becoming Alfonso VI: The King, His Sister and the Arca Santa Reliquary", *Anales de Historia del Arte*, Número Extraordinario, 2: 391-412
- WEITZMANN, Kurt, 1974. "Loca Sancta and the Representational Arts of Palestine", *Dumbarton Oaks Papers*, 28: 31-55
- WETTSTEIN, Janine, 1971. *La fresque romane: La route de Saint-Jacques, de Tours à León. Études comparatives*, Geneva: Droz
- WILLIAMS, John, 1973. "San Isidoro in León. Evidence for a new history", *The Art Bulletin*, LV: 171-185.
- 1994. "León and the beginnings of the Spanish Romanesque", *The Art of Medieval Spain A.D. 500-1200*, New York: The Metropolitan Museum of Art: 167-173



Fig. 1. Pintures d'una volta del Panteó de San Isidoro de Lleó: l'anunciació als pastors (fotografia A. García Omedes).



Fig. 2. Pintures d'una volta del Panteó de San Isidoro de Lleó: l'anunciació als pastors, detall (fotografia A. García Omedes).



Fig. 3. Relleus en estuc sassànides amb íbexs enfrontats del Cincinnati Art Museum (<https://creativecommons.org>).



Fig. 4. Sarcòfag romà de tema dionisiac, detall. París, Museu del Louvre (fotografia: M. Guardia).
Fig. 5. Sarcòfag de Iulius Achilleus, Roma, Museo Nazionale romano (<https://creativecommons.org>).

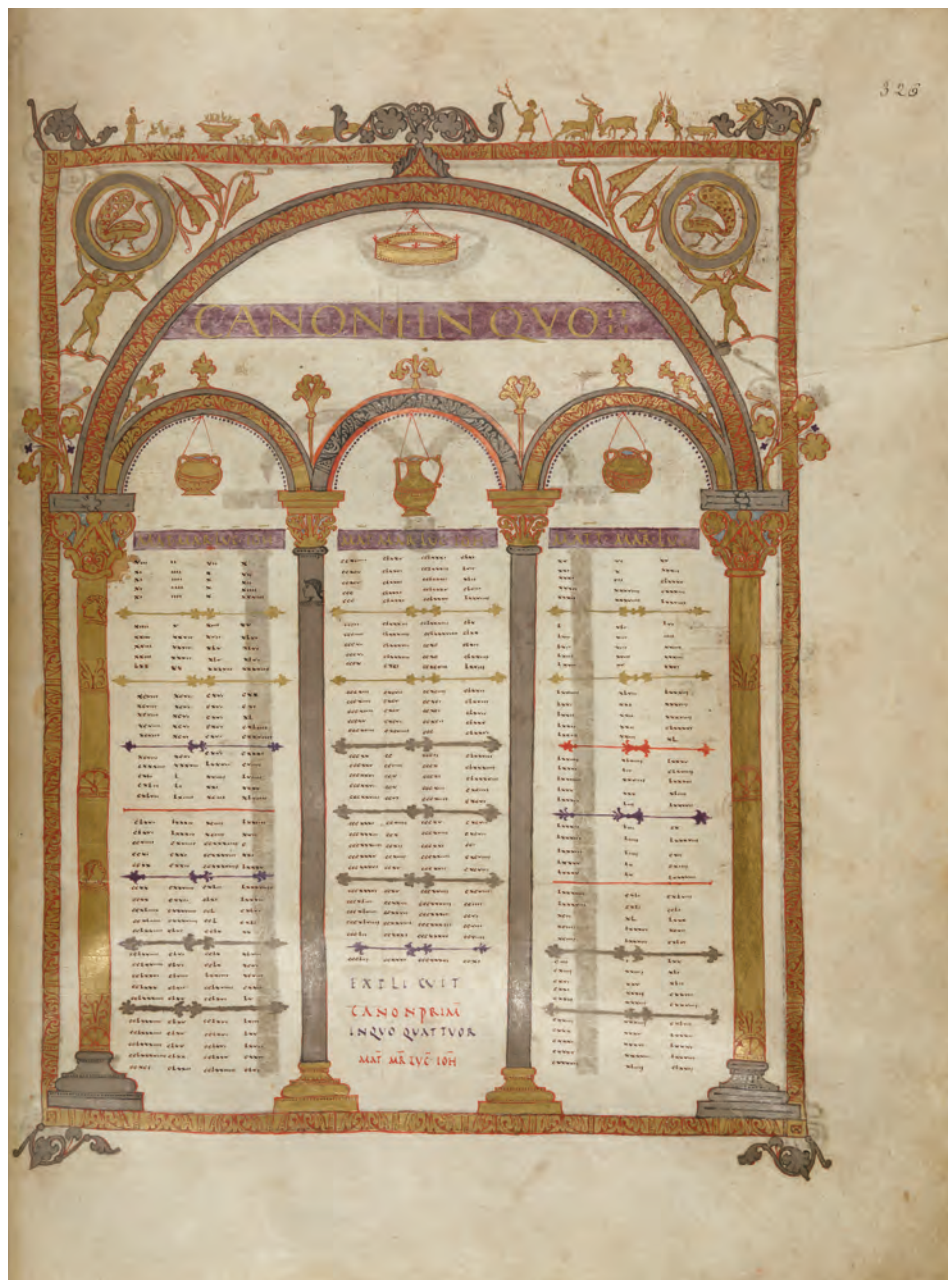


Fig. 6. Primera Bíblia de Carles el Calb, París, BnF latin 1, f. 326 (amb autorització de la BnF).



Fig. 7. Códex Aureus escorialensis, Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial (https://rbdigital.realbiblioteca.es/files/manifests/esc_Vitrinas17.json).



Fig. 8. Capitell del claustre de Moissac (fotografia: Pere Joan Noguerols).

Fig. 9. Arca Santa d'Oviedo (1918). Arxiu Mas, C-25254.

CARLES MANCHO

Notes sobre les pintures murals de la Reial Capella de Palau (Barcelona)

El número 4 del carrer d'Ataülf de Barcelona és l'objectiu de nombrosos turistes, al llarg del dia, i de visites guiades, generalment al capvespre, en què tota sort de guies fabulen sobre les atrocitats o immoralitats atribuïdes als Templers. La major part dels veïns d'aquest carrer tranquil de Ciutat Vella ignoren amablement el número 4, en part per ignorància, en part per habitud. El número 4 hi ha estat "sempre" i per als ulls de qui hi conviu, malgrat que sigui evident que no es tracta d'una casa, no és el tipus de construcció que faci alçar l'esguard amb curiositat.

Aquest racó de Barcelona, com bona part de la ciutat dins la muralla romana, és el resultat d'una enorme transformació urbanística desenrotllada al llarg del segle XIX, amb especial intensitat durant la segona meitat. Fonamentalment, em refereixo al quarter sud-oest de l'antiga Barcino que avui defineixen els carrers de Fernando, Avinyó, Gignàs, Regomir i Ciutat. Pràcticament, tot el que hi podem veure, inclosos alguns carrers – Comtessa de Sobradiel, Cervantes, Fernando, Timó (!) – i places – de Sant Jaume i Sant Miquel – és la conseqüència d'aquesta intervenció urbanística.¹ Des d'aquell segle XIX, pocs edificis d'aquest quarter donen sentit al pompós títol de Barri Gòtic: el comú de Barcelona, el Palau Centelles i el número 4 del carrer d'Ataülf.

Lògicament, a Barcelona no hi havia hagut mai un carrer dedicat al rei got. Massa efímer – potser irrellevant i tot – per a la història de la ciutat. I possiblement no hi hauria estat si no l'hagués rescatat l'urbanisme decimonònic, en què el mite espanyol de la monarquia goda aflorava, si us plau per força, en l'imaginari dels intel·lectuals del moment. És el cas, també, de Pelayo, que batejà la nova via entre la recent plaça de la Universitat i la Rambla – o de Cervantes. Intel·lectuals sotmesos a Espanya en forma i concepte que, ai las, van deixar-se Carlemany.

Abans d'aquesta transformació el carrer d'Ataülf va ser conegut amb el nom de Davallada dels Lleons, prou exòtic, però que tenia un sentit ben precís en

1. També hi ha prou coses que no hi podem veure i que de tant en tant l'arqueologia municipal ens recupera – com ara la muralla o la Domus d'Avinyó. Essencial per a seguir la transformació d'un altre eix d'aquesta banda de la ciutat romana, el treball sobre el carrer del Regomir de COSTA 2007.

l'imaginari històric de la ciutat: al·ludia a les bèsties que animaven el Palau Reial Menor, el Palau d'Elionor de Sicília. De fet, la Davallada dels Lleons en marcava el límit oriental fins que la comtessa de Sobradí, el 1866, va decidir d'enderrocar què en restava.

El segle XIX – malgrat les destruccions – també va ser el segle de l'inici de l'interès pel patrimoni; en conseqüència, el de la documentació de la transformació de la ciutat. I encara que sovint no siguem prou capaços d'interpretar-les, tenim prou evidències de la transformació d'aquest quarter; d'una part, si més no. Sabem, per tant, força bé què va passar. La transformació també va afectar, com no podia ser d'altra manera, l'antiga Davallada dels Lleons.

1. *La capella*

Al núm. 4 del carrer d'Ataülf hi ha la Reial capella del Palau. Actualment, forma part d'un petit convent que va ser donat a la Companyia de Jesús a principis del segle XX pels comtes de Sobradí i que connecta els carrers del Palau i d'Ataülf. És, per ara, la darrera gran modificació d'un conjunt d'una notable importància en l'urbanisme de la Barcelona medieval.²

La història comença al segle XII. L'any 1134 els cavallers de l'Orde del Temple de Jerusalem reben un conjunt de propietats, conegudes com a cases o torres d'en Gallifa, en el quadrant sud-occidental que delimitava la muralla romana, precisament l'espai entre els que esdevindran la Davallada dels Lleons, el carrer dels Templers i els gegants i la muralla romana. La importància que van anar adquirint aquelles propietats dins la Comanda de Palau – aleshores amb seu a Palau-Solità – va fer que c. 1248, per iniciativa del comanador de Palau, Pere Gil (1238-50, 1254-58), hi fos construïda una capella dedicada a la Mare de Déu.

L'única referència que podria informar-nos de la idea del comanador rere la construcció d'aquesta capella la recull un manuscrit conservat al Vaticà que J. Pijoan, en la seva fructífera estada a Roma, va identificar com a procedent de la comanda de Barcelona i que en un dels primers folis recull aquest text:

Anno domini m.c.c. Quadagesimo v. Sit notum omnibus quod P. G[il]i comendator domus palati de Vales emit ipsas domus quæ sunt iuxta et infra murum civitatis Barchinonensis et ibidem ad honorem Dei et beate virginis ecclesiam et altare extruxit et ibidem multa ornamentum preparavit.³

A partir d'aquí la cronologia és prou coneguda. Cap al 1282 el Palau de Barcelona esdevenia la casa principal de la Comanda templera de Palau. La supressió de l'orde en 1312 per ordre de Climent V comportava que les propietats passessin als

2. Seguïrem les informacions publicades, en darrer terme, per BESERAN 2003, FUGUET 2004 i DILLA 2014, amb bibliografia. Per a tota l'evolució, des d'un punt de vista gràfic, dels espais del Palau, vegeu COSTA 2007: 196 i ss.

3. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica, Vat.lat. 3547, f. 2v. Podeu consultar-lo a: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.3547. Citem des de PIJOAN 1912: 1-4.

cavallers de l'Hospital de Sant Joan de Jerusalem en 1317. Pel que fa al Palau de Barcelona, aquests el cediren al bisbe de Vic el 1328, que al seu torn el vendria al rei Pere III el Cerimoniós en 1367. Comprat com a residència per a l'esposa, Elionor de Sicília, el monarca hi intervindrà a partir d'aquell mateix any per tal de crear, entre d'altres, el jardí de la reina. La reina mor en 1375 i el palau comença a ser conegut com a Palau Reial menor, tot restant en propietat dels monarques fins que Joan II, el 1457, no el cedís a Galceran de Requesens, governador de Catalunya. A partir d'aquest moment el conjunt passava a ser conegut com a Palau del Governador.

La capella, tanmateix, va seguir sota el control de la monarquia fins que en 1542 l'emperador Carles V també en cedí el patronatge. I és aleshores, amb els nous propietaris, quan s'hi dugueren a terme les transformacions més importants de la capella. Probablement, se'n canvià l'orientació, per tal de crear un accés des de la Baixada dels Lleons – que coincidiria amb l'accés actual – amb una porta “greco-romana”, segons Elias Rogent, és a dir d'estil renaixentista. En paral·lel es baixava la volta de creueria, i presbiteri i sagristia eren recol·locats al costat occidental.

Una trentena d'anys més tard, Pius V atorgava a la capella del Palau del Governador un jubileu plenari cada 7 d'octubre, en commemoració de la batalla de Lepant (1571), atès el paper destacat del propietari, Lluís de Requesens (1528-76), almirall de la flota i lloctinent de Joan d'Àustria.

De tot el conjunt se'n conserven dues plantes. La més antiga, de 1785, aixecada per Josep Mestres i Francesc Renard, ens mostra la planta i els alçats, i és conservada a l'Arxiu de Palau (FUGUET 2005: fig. 2-4); la més recent, poc anterior a la venda i l'enderroc, realitzada en 1832, es pot veure a l'actual sagristia amb el títol de,

Plano Geométrico del piso inferior que manifiesta aproscimativamente la area y figura de terreno que comprenden los Edificios, Jardines, Patio, Yglesia y Casas del Palacio, vulgo Palau de la Condesa, que el Esc[elentisi]mo Sr. Duque de Medinacidonia Marqués de Villafranca y de los Velez & posee en la Ciudad de Barcelona en el año de 1832.

Gràcies a aquests dos documents podem conèixer, entre d'altres coses, l'estat de la capella abans de les transformació a què va ser sotmesa, un cop decidit l'enderroc de la resta del complex per part de la Comtessa de Sobradiel, per obra d'Elias Rogent. I que segons l'arquitecte, van comportar, entre d'altres:

cambiar la puerta greco-romana por la antigua que miraba al patio [...] y en modificar la ventana ojival por un rosetón más en armonía con la fachada y carácter del edificio; además pongo un cornisamento lobulado con la espadaña de coronación.⁴

La capella començava a partir d'aquest moment el seu itinerari en solitari, únic element conservat de tot el complex i que restarà encaixada entre les cases

4. Sobre la porta, vid. l'expedient i el dibuix al fons de l'Arxiu Municipal Administratiu de Barcelona, expedient 1753 bisC, sèrie Foment, any 1866, f. 3 i 3v.

quan en 1864 es construeix el núm. 6 del carrer d'Ataülf, construcció que comportava la supressió definitiva de les restes de l'antic pati de Palau. Els quarters de Miquel Garriga i Roca, elaborats entre 1856 i 1862, mostren encara el solar d'Ataülf 6, cantonada amb el nou carrer de la Comtessa de Sobradí, sense edificació, en un moment en què la resta de l'àrea de Palau ja havia estat completament edificada. També s'hi pot veure la planta de la capella just abans de la intervenció d'Elias Rogent.

L'estat actual de la capella, tanmateix, no és com la deixà en Rogent. La donació a la Companyia de Jesús en 1924 va comportar encara noves modificacions tant a l'interior – supressió d'una llanterna – com a l'exterior. Se n'alterà la façana neoromànica, desplaçant entre d'altres l'espadanya, i es construí sobre la teulada, eliminant la coberta de dos aiguavessos.⁵

2. Les pintures de la capella

L'edifici ha conservat algunes obres rellevants d'aquest llarg recorregut històric.⁶ Les que més havien cridat l'atenció, tot i que no han estat mai estudiades, eren les més evidents: les dues escultures antropomorfes de la façana, suposadament transferides de l'antiga porta de la cort de Palau a la façana neoromànica per E. Rogent. Per altra banda, com ja hem esmentat, l'any 1912 J. Pijoan va identificar al Vaticà un manuscrit que havia estat propietat de la Comanda: es tracta del conegut com a Sacramentari de Barcelona (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica, Vat.lat. 3547; Barcelona, c. 1230). El manuscrit, de notable importància pel text de clar origen barceloní i confegit en un *scriptorium* franciscà de la ciutat, havia cridat l'atenció de Pijoan, entre altres qüestions, per la bellesa de les dues il·lustracions a plana sencera contingudes en el f. 81v – la Mare de Déu amb el Nen – i 82r – la Crucifixió entre Maria i sant Joan –.⁷ El volum també és rellevant per ser l'únic testimoni d'una primera biblioteca lligada a la Comanda i, pel text del comanador al f. 2v, sens dubte lligat a la Capella de la Mare de Déu.

L'any 2003, però, la premsa publicava la descoberta dins la capella d'unes «pintures templeres». La crònica, signada per Ignasy Aragay,⁸ explica que la troballa s'havia produït durant unes cates fetes per en Joan Bassegoda en els arcs diafragma que queden ocults per sobre de les voltes de creuria del segle

5. Vid. Arxiu Municipal Administratiu, expedient núm. 3182, sèrie Foment, any 1924. L'expedient, amb el dibuix de la reforma de la finca annexa, incorpora, sense esmentar-la, la reforma de la façana de l'església.

6. Ens limitarem a esmentar les d'origen medieval.

7. PIJOAN 1912: 1-4. El manuscrit ha estat objecte d'un estudi als anys noranta per part de BELLAVISTA 1995.

8. Diari *Avui*, 9 de maig de 2003, p. 47. En un treball publicat en 2010, Fuguet cita un seu article que anticiparia dos anys la descoberta de les pintures («Fuguet i Sans, Joan, "Trobades pintures murals a la capella templera de Palau de Barcelona", *Avui* (Barcelona), 2 de febrer de 2001»). No he estat capaç d'aconseguir aquesta referència, que, en qualsevol cas, no seria del diari *Avui*.

XVI. Segons J. Fuguet i Sans, la imatge descoberta seria una apòstol que caldria datar al segle XIII, en l'anomenat Gòtic lineal. La crònica, molt optimista, esmenta la visita del director i un dels tècnics de l'Escola Superior de Conservació i Restauració de Béns Culturals de Catalunya, que parlaven de la imminent restauració de les pintures descobertes. A partir d'aquest moment, Fuguet en seguirà fent esment sense anar gaire més enllà de les afirmacions publicades a la crònica del diari.⁹

No cal dir que una troballa d'aquestes característiques és prou important, no només per l'emplaçament a l'antiga capella templera, sinó per les escasses restes de pintura mural medieval a Barcelona i, fins i tot, pel fet de trobar-se *in situ*. Tanmateix, fins al moment, ningú més hi ha dedicat, fins a on sabem, l'atenció merecuda. De fet, les optimistes paraules dels restauradors s'han vist recol·locades per la realitat i podem afirmar que cap actuació no ha estat feta des d'aquella, a hores d'ara, llunyana descoberta.¹⁰

Tal com assenyala Fuguet, la capella conserva, si més no, restes de pintures a tres indrets diferents. Sens dubte, les més espectaculars, i que més expectatives van alçar en ser descobertes, són les del tercer arc diafragma. Tanmateix, no es poden menystenir ni les restes de creus de consagració (?) als murs de la nau, ni els dos armaris que flanquegen l'accés actual a la capella.

Cal dir que les creus ben poca cosa afegeixen al nostre coneixement històric o artístic de l'esmentada capella. Efectivament, la cerimònia de consagració d'una església necessitava la presència en diferents espais de l'edifici (portes, murs) de creus pintades, incises o esculpides. El fet que aquí se'ns en conservin possiblement dues, confirmaria el que ja sabem. Caldria verificar, això sí, si com suposa Fuguet aquestes creus formaven part de la decoració mural, tal com passa, per exemple, a la capella de la Comanda de Montsauners (Alta Garona; segona meitat del segle XIII(?)) o a Chalou-Molineux (Essone; inicis del segle XIII).¹¹ Si fos així, caldria considerar la possibilitat que sota els enlluïts conservats a les parts altes de la nau hi hagués altra decoració pictòrica, tot confirmant – com afirma Fuguet – l'especulació de Francesc Carreras i Candi quan escrivia,

Tres diferentes esglésies s'han substituït en lo palau *Menor*: la dels Templers (segle XII) (restant-ne una senzilla portada romànica), quals parets foren policromades.¹²

9. Vegeu FUGUET 2004 i 2005.

10. Si més no, segons el pare Jaume Flaquer, responsable aleshores de l'edifici, amb qui vam tenir ocasió de parlar-ne durant una visita el 26 de març de 2021 en què, però, no vam visitar les pintures. Esperem que la situació es reverteixi. Si més no, i arran d'aquella visita, vam posar en contacte els custodis de l'edifici amb el Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya, que d'ací a poc temps hauria d'endegar una primera inspecció. Aprofito per agrair tant al pare Flaquer, com als pares Pau Vidal i Lluís Recolons, llur amabilitat a l'hora de permetre'm l'accés a la capella i les voltes.

11. Podeu veure CURZI 2002: 31 i ss i 52, fig. 38.

12. Vid. CARRERAS CANDI 1916: 423; FUGUET 2005: n. 31.

Cal dir, però, que parlar de conservació és potser generós en excés, ja que aquestes suposades creus de consagració sembla que hagin estat àmpliament repintades. En conseqüència poc ens informen, a banda llur posició en l'església, sobre la decoració medieval.

Més interessants són els nínxols a banda i banda de l'accés actual des de l'antiga Devallada dels Lleons (fig. 1-2). D'una banda, perquè la possibilitat real que haguessin tingut un origen o una funció litúrgica ha permès Fuguet fer la hipòtesi que l'accés actual sigui una conseqüència de la remodelació duta a terme a partir del segle XVI (FUGUET 2005: 104). L'edifici del segle XIII, per tant, hauria tingut el presbiteri en aquest costat est i l'únic accés des de l'exterior hauria estat a través de la porta del pati interior del palau, situada a la façana sud, porta, per altra banda, documentada per la intervenció d'Elias Rogent el 1866.¹³ De l'altra banda, per la decoració. Els motius són, fonamentalment, de tipus geomètric. Fuguet aproxima el tipus de decoració, sense indicar-ne paral·lels concrets, a la miniatura francesa. Segons la nostra opinió, estem més a prop de la reproducció de motius de tipus ornamental procedents de la ceràmica, a la manera com ho trobem, per exemple, a Sant Esteve d'Andorra la Vella (MNAC; c. 1200-15) o a la Capella de Sant Tomàs de la Seu Vella de Lleida (c. 1205-35).¹⁴ Creiem, per tant, que abans de fer gaires afirmacions sobre models, procedències o contactes, caldria fer una anàlisi acurada no només d'altres contextos de pintura mural en què s'opta per aquesta via decorativa, sinó una veritable comparació amb la decoració ceràmica del segle XIII. Per altra banda, i al marge de possibles models, la qualitat del disseny i d'execució reflecteixen una intervenció relativament senzilla i ràpida, amb un afany merament decoratiu sense espai per a d'altres missatges.

No hi ha dubte que la troballa de pintura mural en un dels arcs diafragma és la novetat més espectacular dels darrers anys. Per a la realització d'aquestes notes hem pogut visitar i fotografiar les restes de les pintures (fig. 3); això ens permet, d'entrada, poder corregir les dades que de la troballa es tenien. L'única decoració publicada fins al moment està ubicada en el tercer arc – i no en el quart, com havia estat afirmat fins ara –, en el costat occidental del carcanyol sud;¹⁵ és a dir, coincidint amb la porta d'accés des del pati del Palau. La superfície des-tapada fins al moment (fig. 4) permet reconèixer-hi una àrea d'aproximadament 0,8 m² – 0,80 m d'alçada per 1,00 m d'amplada –.¹⁶ Aquest requadre constituïria la part més alta de la decoració del carcanyol, una mica per sota dels permòdols i les bigues desapareguts al segle XVI. Malauradament, l'espai entre l'extradós de la volta de creueria i l'arc ha estat reomplerta amb reble; això impedeix veure si

13. El propi Fuguet (1995: 286-9) acceptava la presència del presbiteri a l'oest i l'existència d'una porta des de la baixada dels Lleons i una altra des del pati del Palau.

14. Per a les primeres, vid. PLANAS 1992; per a les segones, ALCOY 2005.

15. Cf. FUGUET 2004:108, on l'autor afirma que la decoració és al quart arc. Curiosament, en l'alçat que publica (fig. 8), l'arc diafragma que acull les restes de pintura és, de manera correcta, el tercer.

16. Aquestes dades difereixen de les que ofereix Fuguet (2004), on dona unes dimensions d'1,20x1,50m. Per tant, la part decorada seria menor del que fins ara havia estat afirmat.

la superfície pintada, com és ben possible, segueix avall fins a la línia d'impostes. Ateses les dimensions, el bust no fa més de 50 cm d'alçada. Això significa que la figura, sencera, si està dempeus, podria mesurar aproximadament 1,5 m.

El bust masculí (fig. 5) és emmarcat per un arc de mig punt en què els carcanyols i el remat superior han estat decorats amb elements vegetals.¹⁷ La figura presenta cabells i barba negres i ondulats, un nimbe groc perfilat amb un traç gruixut vermell, una túnica fosca (blava?) i un pal·li vermell. El rostre mostra una boca severa i les carnacions ressaltades amb un punt més fosc a les galtes. Els ulls, la boca i la carena del nas han estat dibuixats amb vermell; en canvi, el perfil de les celles és negre. El vermell terrós també serveix per crear ombres per sota dels cabells, si més no entorn de la templa dreta. Segons la descripció de Fuguet, s'intueix la part superior d'un llibre que, versemblantment, seria sostingut pel personatge. No hem estat capaços de veure'l, tot i que l'angle que es retalla sobre el pal·li, sota el muscle esquerre del personatge, podria ser-ne la part superior. A primer cop d'ull, no s'hi intueix la presència d'inscripcions, tot i que la brutícia acumulada tampoc no permet afirmar-ho amb rotunditat.

Per sobre de l'arc de mig punt, una franja groga el separa d'un petit fris format per una successió d'arquets trilobulats de color negre que emmarquen una mena de lis o lliri de tres pètals. És el mateix motiu que trobem a la meitat inferior de l'armari meridional (fig. 1), que ha estat executat, però, de manera molt més grollera i amb traç vermell, en lloc del negre que trobem aquí.

Tota la figura se'ns presenta tancada per un doble marc vermell, a l'exterior, i groc, a l'interior.

Lògicament, les preguntes davant d'aquest tipus de troballa acostumen a ser: de quan són? I, qui representa?

Respecte a la primera pregunta disposem d'una hipòtesi i poques dades certes. La hipòtesi és de Fuguet: «l'incipient gòtic lineal de la segona meitat del segle XIII».¹⁸ Pel que fa a les dades certes, tenim un *terminus post quem* i un *d'ante quem*. Sabem que la capella va ser construïda pel comanador Pere Gil c. 1246. En conseqüència, les pintures només poden ser posteriors a aquesta data. Per altra banda, sabem que Andreu Matxi va baixar la volta de creueria entre 1542 i 1547 i, per tant, la decoració ha de ser anterior a mitjans del segle XVI.¹⁹ Disposem d'una altra dada publicada: quan la capella passa a mans del Cerimoniós, sabem que, com a part de les reformes endegades, en 1368 Guillem Carbonell no només construeix els altars de santa Bàrbara i santa Llúcia, si no que intervé en el sostre, substituint-hi algunes bigues.²⁰ Malauradament, aquesta dada només ens aportaria informació en el moment que poguéssim contrastar les conseqüències de la intervenció en les pintures (*ante quem*) o la manca de conseqüències (*post quem*).

17. Diari *Avui*; FUGUET 2004: fig. 13 i 2005: 53.

18. FUGUET 2004: 109.

19. Vegeu GARRIGA 1986: 105.

20. Vegeu ADROER 1994.

Naturalment, com a historiadors de l'art disposem també de la possibilitat d'establir-hi paral·lels amb la realitat d'altres conjunts conservats, començant pels més pròxims. En aquest sentit, cal dir que res del que coneixem a Barcelona per a aquestes dates manté una mínima proximitat amb el poc que es pot veure a la capella de Palau. Però anem a pams.

Un paral·lel en pintura mural per a una disposició de la figura dins aquest tipus d'emmarcament la trobem a l'absis major de l'església de Sant Miquel a Daroca (Aragó, Espanya), on els tres registres de figures angèliques que emmarquen la coronació de la Mare de Déu i les figures que emmarquen Crist a la capella de sant Tomàs, avui dipositades al Museu provincial de Saragossa, també mostren aquest mateix tipus d'enquadrament decoratiu. El paral·lel amb aquestes pintures aragoneses del segle XIV s'exhaureix en aquesta tria organitzativa, però poden ser un bon paral·lel per mesurar la distància amb el poc que coneixem dels murals barcelonesos.

Pel que fa a la disposició de decoracions murals ocupant la superfície dels arcs diafragma, és inevitable al·ludir a la sala capitular de Santa Maria de Sixena (Barcelona, MNAC; Sixena, Aragó, c. 1200). Al marge del tipus d'escenes que s'hi representa, lògicament també és als carcanyols on es concentra la decoració figurada, bo i deixant la resta de l'arc per al desenvolupament vegetal tan característic del conjunt. Efectivament, veiem com s'hi despleguen un total de vint episodis del Gènesi i l'Èxode ocupant els quatre carcanyols de cada arc. Suposar, per tant, que també aquí podríem arribar a recuperar vint figures, tal com suggereix Fugueta, no és gens fora de lloc. Ara bé, també en aquest cas el paral·lel s'exhaureix en la distribució pictòrica d'acord amb les característiques del suport arquitectònic, ja que mentre Daroca ens mostra la distància formal per la banda cronològica baixa, Sixena ho fa per l'alta.

Pel que fa a la possibilitat de trobar-hi vint figures, és cert, hi ha cinc arcs i per tant deu superfícies disponibles – o, si ho preferim, vint carcanyols. Ara bé, cal d'entrada recordar que, tornant a l'exemple de Sixena, també la resta de superfícies podien acollir pintures, i en aquest cas els murs est i oest, ocults per la volta moderna, podrien incorporar superfície pictòrica amagada. Dit això, el cert és que durant la recent visita per fotografiar les pintures i conèixer-les de visu hem pogut constatar diverses qüestions. En primer lloc, la figura conservada i descrita ocupa aproximadament l'única superfície enlluïda per ser pintada en aquell carcanyol. Com es pot veure a la fotografia (fig. 6), a partir de l'emmarcament resta una petita superfície preparada amb morter de calç, però a partir d'aquí només hi ha el parament mural de l'arc – i l'encintat de les juntes dels carreus. És més crec, fins i tot, que caldria desterrar la hipòtesi que la resta hagués estat repicat en construir la volta: a) perquè no té cap justificació en relació amb aquella intervenció; b) perquè la claredat amb què es perfila la superfície rectangular de preparació permet suposar, al contrari, que només va ser preparat aquest requadre – si ho preferim, aquesta giornata. En segon lloc, hem pogut fotografiar el revers d'aquest carcanyol, és a dir la cara oriental de l'extrem sud del tercer arc (fig. 7), així com la cara occidental del mateix costat sud del segon arc (fig. 8). En el

primer (fig. 7) hi hem pogut veure una preparació similar i traces d'un emmarcament vermell. El morter mostra, però, una reparació – de color més fosc – i la sensació general és de preparació per a pintures que no van ser executades. En el segon (fig. 8), les restes de preparació també hi són, però encara més malmeses; s'hi intueix de nou una franja vermellosa, però fonamentalment s'hi poden veure els carreus. Així, doncs, a banda del carcanyol conegut, els altres dos examinats ens plantegen una situació completament diferent: una preparació endegada per a unes pintures que potser no van ser executades.

Sembla raonable situar aquesta decoració, a partir del suport, dins la segona meitat del segle XIII, època que ha estat caracteritzada en l'àmbit pictòric amb l'etiqueta de Gòtic lineal. Es fa difícil, però, poder establir cap paral·lel que permeti entendre millor quan i per qui va ser realitzada la decoració. Fuguet, interessat fonamentalment en el llegat Templar, no pot evitar afirmar que junt amb les de Gardeny (Lleida), aquestes pintures

podrien començar a omplir la llacuna de pintura mural entre la seqüència neobizantina o tardoromànica del 1200 i el linealisme rítmic protogòtic de finals del segle XIII (FUGUET 2004: 109).

Cal dir, però, que si bé és una bona notícia conservar aquestes pintures – i ho seria més poder-les recuperar com cal –, per ara no ens ajuden massa a trobar-los un lloc en la pintura de la segona meitat del segle XIII a Barcelona. De fet, plantegen més dubtes que certeses.

Aventurar la identificació de la figura coneguda amb una apòstol o programes iconogràfics dedicats a la Mare de Déu per a tot el complex, no recolza pas en la realitat del que conservem. Sens dubte, una exploració més aprofundida de les superfícies ocultes de la capella o de les que encara poden conservar enlluïts del segle XIII ajudarà a entendre millor el conjunt. El que sí que podem afirmar, sense massa temor d'equivocar-nos, és que tota aquesta decoració, importantíssima des d'un punt de vista històric o arqueològic, tant pel que fa a l'execució com pels materials, és més aviat modesta, força lluny de l'opulència que li voldria en Fuguet.

Bibliografia

- ADROER, Anna Maria, 1994. "El palau de la reina Elionor: un monument desaparegut", *Lambard. Estudis d'art medieval*, VI: 247-264
- ALCOY, Rosa, 2005. "Els primers cicles murals de la Seu Vella de Lleida", *L'art gòtic a Catalunya. Pintura*, 1, Barcelona: Enciclopèdia catalana: 44-45
- ARAGAY, Ignasi, 2003. "Pintures templeres a Barcelona", *Avui*, 2003/05/09: 47
- BELLAVISTA, Joan, 1995. *Sacramentari de Barcelona. Edició i estudi del manuscrit de la Biblioteca Apostòlica Vaticana, Vat. Lat. 3547* (Studia, Textus, Subsidia, 6), Barcelona: Facultat de Teologia de Catalunya
- BESERAN, Pere, 2003. "El Palau Reial Menor de Barcelona", *L'art gòtic a Catalunya. Arquitectura*, 3, Barcelona: Enciclopèdia catalana: 169-171

- CARRERAS CANDI, Francesc 1916. *Geografia General de Catalunya. Ciutat de Barcelona*, Barcelona: Alberto Martín
- COSTA, Margarida, 2007. *La rehabilitació com actitud projectual: el cas del Regomir*, Universitat Politècnica de Catalunya, tesi doctoral
- CURZI, Gaetano, 2002. *La pittura dei Templari*, Cinisello Balsamo (Milano): Silvana Editoriale
- DILLA MARTÍ, Ramon, 2014. “Comanda templer de Palau”, *Enciclopèdia del Romànic a Catalunya. Barcelona*, II, Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real: 1160-1162
- FLAQUER, Jaume, 2017. *Historia del Palau Reial menor de Barcelona*, Barcelona
- FUGUET SANS, Joan, 1995. “La comanda de Palau-Barcelona”, *L'arquitectura dels templers a Catalunya*, Barcelona: Rafael Dalmau: 277-290
- 2004. “La casa del palau del Temple de Barcelona”, *Locus Amoenus*, 7: 99-109
- 2005. “Capella de Santa Maria de Palau”, *Templers i Hospitalers, IV. Guia de la Catalunya vella, el Penedes, els comtats del Rosselló i Mallorca*, Barcelona: Rafael Dalmau: 50-54
- 2008. “Pinturas, miniaturas y graffiti de los Templarios en la Corona de Aragón”, LUTTRELL, Antony; TOMMASI, Francesco (a cura de), *Religiones Militares. Contributo alla storia degli Ordini religioso-militari nel medioevo*, Città di Castello: 237-264
- GARRIGA, Joaquim, 1986. *L'època del Renaixement, s. XVI* (Història de l'art català, IV), Barcelona: Edicions 62
- PIJOAN, Josep, 1912. “Miniaturas españolas en manuscritos de la Biblioteca Vaticana. II”, *Escuela Española de Arqueología é Historia en Roma. Cuadernos de trabajos*, I: 1-20
- PLANAS, Marta, 1992. “Sant Esteve d'Andorra la Vella. Pintura mural”, *Catalunya Romànica*, VI. *Alt Urgell, Andorra*, Barcelona: Enciclopèdia catalana: 417-422



Fig. 1. Pintures del nínxol a la paret interna, a la dreta de la porta actual. ArxiuCMancho-ArsPicta, 2022.

Fig. 2. Pintures del nínxol a la paret interna, a l'esquerra de la porta actual. ArxiuCMancho-ArsPicta, 2022.



Fig. 3. Obertura practicada en el revoltó entre l'extradós de la volta de creuria i l'arc diafragma, per accedir a les pintures. Fotografia: de l'autor. ArxiuCMancho-ArsPicta, 2022.

Fig. 4. Imatge general de la paret amb la decoració del personatge nimbat. Fotografia: de l'autor. ArxiuCMancho-ArsPicta, 2022.



Fig. 5. Personatge nibat al carcanyol sud-occidental del tercer arc diafragma. Fotografia: de l'autor. ArxiuCMancho-ArsPicta, 2022.

Fig. 6. Detall de l'espai a l'esquerra del personatge nibat. Fotografia: de l'autor. ArxiuCMancho-ArsPicta, 2022.



Fig. 7. Detall de la superfície del carcanyol sud-oriental del tercer arc diafragma. ArxiuCMancho-ArsPicta, 2022.

Fig. 8. Detall de la superfície del carcanyol sud-oriental del segon arc diafragma. ArxiuCMancho-ArsPicta, 2022.

FLAVIA BAZZOCCHI

Las vidrieras góticas del monasterio Santa María de Pedralbes: composición química, técnica y estilo

1. *Los antecedentes*

En 1996, la necesidad de una restauración de tipo estructural impuso el desmontaje del gran rosetón absidal que decoraba la catedral de Siena. La conservación de la obra atribuida a Duccio di Buoninsegna (BAGNOLI 2003) fue precedida por un amplio muestreo de las piezas (BAZZOCCHI 2012) para facilitar las tareas de conservación de los plafones y conocer más en profundidad los detalles composicionales del vidrio en función de su degradación. Los primeros resultados analíticos revelaron que el vidrio, en su mayoría, se había realizado con cenizas de plantas mediterráneas locales, excepto las muestras de color rojo, plqué, procedentes del norte de Europa.¹

Poco después, en Barcelona, se procedía a la restauración del conjunto gótico de la iglesia del monasterio de Pedralbes y los resultados analíticos revelaron que había tres familias de vidrios: de fabricación local en su mayoría, de importación pero limitados a unas muestras en concreto y el color rojo, plqué, de procedencia del centro/norte de Europa (GIMENO, PUGÉS 2002: 225-231).

Dado que las vidrieras de Pedralbes, aunque son obra de autor desconocido, presentan caracteres composicionales muy similares a los de Duccio y se insertan en un marco temporal que coincide con la llegada del italianismo en Cataluña, decidimos analizar en paralelo los dos conjuntos, para comprobar si era posible encontrar más puntos de contacto.

Como consecuencia de los prometedores resultados obtenidos durante los primeros estudios (2008), se decidió ampliar la metodología aplicada para estudiar otras vidrieras catalanas y del norte de Italia de la misma época, que tuviesen características análogas desde un punto de vista estilístico, en su mayoría anónimas y/o relacionadas de alguna manera con maestros extranjeros.

2. *Los maestros de obra y las vidrieras*

Santa María de Pedralbes encarna la culminación de un deseo conjunto del rey Jaime II y su esposa, Elisenda de Moncada. Sus murallas todavía guardan

1. Sobre el tema de las recetas de fabricación del vidrio, BAZZOCCHI 2011 y 2012: 21-52.

la historia íntima de una comunidad, un día protegida por la realeza, retiro de toda aquella devota élite catalana atenta a los gustos y novedades artísticas de su época.

La identificación de los maestros implicados en la ejecución de la obra monástica ha sido objeto de estudio durante mucho tiempo y ha generado una vasta bibliografía (SANJUST 2009). Por lo que se refiere a la iglesia, que corresponde de forma plena a las directrices impuestas por el gótico meridional, se encuentra en una de las esquinas del claustro; de nave única y capillas laterales entre contrafuertes, está cubierta por bóvedas de crucería y decorada con gran simplicidad, tanto en su interior como en su exterior. Único añadido posterior es el campanario, que tapia uno de los ventanales a nivel del quinto tramo.

Sus vidrieras representan el único conjunto medieval que se conserva en una construcción conventual de la ciudad de Barcelona. Su valor excepcional consiste en que posiblemente en época gótica toda la iglesia debía de estar decorada con plafones similares, cuyos restos se han descubierto en algunas tracerías de la nave durante las obras de restauración (2000-07).

Desde un punto de vista cronológico, la decoración vítrea de la iglesia se reparte en dos grandes momentos: la época gótica y la post medieval. Pese a la gran diferencia cronológica que existe entre las dos series, el conjunto se presenta unitario en su totalidad, por la explícita voluntad de sus ejecutores de mantener viva la influencia de la vidriera gótica también en los ciclos posteriores.

3. *El conjunto absidal*

El ábside gótico está iluminado por siete ventanales y correlativos rosetones inferiores que se consideran, en su mayoría y junto con las vidrieras de la capilla de San Miguel y San Pedro de la misma iglesia, obra original del siglo XIV (fig. 1).²

Preside la escena la vidriera central con la Virgen (H.I) (fig.2), que reparte el espacio en dos zonas simétricas, ocupadas por parejas de apóstoles. Esta vidriera está compuesta por tres lancetas y dividida en diferentes registros: en la parte inferior hay motivos heráldicos del siglo XIX sobre los que se levanta la imagen de la Virgen, de pie, con el Niño en brazos, rodeada respectivamente por san Francisco³ y san Juan Bautista. En la parte superior, preside la escena la imagen del Creador, entronizada y rodeada por un ángel a su izquierda y un serafín a su derecha, junto a los símbolos de los evangelistas.

Desde un punto de vista iconográfico, se ha considerado que el ángel turiferario podría estar mal colocado. Dada su posición, es posible que ocupara el plafón opuesto, donde ahora está el querubín, que en cambio podría ir aparejado

2. Todas las vidrieras del *Corpus Vitrearum Medii Aevi* están catalogadas de forma convencional. El plano que aquí se reproduce remite al volumen coordinado por AINAUD et al. 1997: 212.

3. La cara del santo es una reposición posterior, como la cara del Pantocrátor.

con el ángel, de idénticas formas y colores, que se encuentra en la sala capitular (E.4). Un tercer ángel, hoy desaparecido, debía acabar esta serie, que posiblemente ocupaba los plafones bajos de las lancetas, donde ahora se encuentran los escudos del siglo XIX.

Las vidrieras laterales, de dos lancetas cada una, muestran parejas de apóstoles que se corresponden con los rostros de los profetas de los rosetones inferiores; en todas las lancetas, las figuras ocupan los dos registros más bajos, aparecen enmarcadas por arquitecturas que corresponden al tercer plafón y sobre éstas se elevan motivos decorativos de tipo abstracto, perfectamente distribuidos de forma simétrica y correspondientes a un coherente plano proyectual (JULIÀ et al. 2001: 361). Desde un punto de vista iconográfico, se ha propuesto la identificación de san Bartolomé y san Felipe (E-III), san Juan y san Pablo (E-II), san Pedro y san Jaime (O-II) y, finalmente, santo Tomás y san Mateo (O-III) (CAÑELLAS 2008: 344).

Las parejas de santos más externos, que se suponen el resultado de un reemplazo de cartones, se han identificado con san Jaime Alfeo y san Judas Tadeo (O-IV) como correspondientes a san Juan y san Pablo; y san Simón y san Andrés (E-IV) como copias de santo Tomás y san Mateo.

Estructuradas de la misma manera, las vidrieras de la capilla de san Miguel y san Pedro (nave O-I) representan historias que se despliegan en dos registros; en la parte baja, los santos titulares de la capilla con sus atributos identificativos y, en la parte alta, la representación de sus vidas: san Miguel mata al demonio y dos soldados martirizan a san Pedro (fig. 3). Por lo que se refiere a la lectura del programa iconográfico, posiblemente en alguna restauración o manipulación de la vidriera se invirtieron los paneles de los santos, cada uno de los cuales debería tener el mismo sujeto en la misma lanceta (CAÑELLAS 2008: 344). Entre los siete óculos que corresponden a los respectivos paneles en la parte alta, sólo tres son originales (E III, E II, O III) y, por estilo y técnica, posiblemente remiten al mismo taller que ejecutó las lancetas superiores. Los personajes bíblicos, de los que se ve sólo la cabeza, están enmarcados en un cuadrilobulado de fondo azul con motivos vegetales, perfilado por elementos decorativos de tipo geométrico.

Sobre un vidrio de espesor considerable y color rosado, los rostros de los apóstoles resultan decorados en la parte interna del vidrio (recto) con una grisalla negra, espesa y opaca, colocada con pinceladas rápidas. La pintura marca ojos rasgados de gran expresividad y cejas alargadas que perfilan sujetos de mirada fija, mientras que en la vidriera axial el rostro la Virgen resulta ejecutado con una grisalla más líquida y de color marrón (fig. 4-5).

Al observar en detalle sus ojos, en la parte lateral presentan como una mínima decoración sugerida por el pliegue de la piel entre las pestañas superiores e inferiores. Los ojos del Niño, en cambio, están bien marcados de negro y cerrados en su parte terminal, pero bajo la ceja inferior del ojo de la derecha aún se puede ver una línea ejecutada con una grisalla más clara y líquida, que por tonalidad podría corresponder al dibujo primitivo. El ojo izquierdo ahora se ve más grande que el derecho y un poco desproporcionado, pero al lado de la pupila y en la parte

superior del párpado hay trazas de un dibujo diferente, justo de la misma tonalidad que la Virgen. Asimismo, en el borde inferior de la nariz, donde el pincel hace como una media luna hacia arriba, se encuentran dos líneas que se bifurcan: una más clara, que recuerda la conformación de la nariz de la Virgen, y una más oscura, que remite a los apóstoles.

El uso tan diferente de dos tipos de grisallas de colores diversos, incluso en un mismo plafón, nos sugiere que uno o más talleres intervinieron en dos momentos distintos: durante la ejecución de la obra y en la fase de restauración posterior. Comprobarían quizás la hipótesis de un degradado progresivo de la grisalla y de una intervención restauradora el hecho de que las caras de san Francisco, el Cristo Pantocrátor y el símbolo de san Mateo de la misma lanceta, posiblemente muy dañada, ya no se conservan. Los informes de restauración confirman el uso de diferentes grisallas y de veladuras, de color más grisáceo y líquido, para crear sombras y el encarnado. Además, nos revelan el empleo de la técnica del vaciado, que se encuentra en modo evidente en la sala capitular y en la vidriera O-I, y de manera fragmentaria en algunas otras piezas del conjunto gótico (CALMELL et al. 2011: 66).

Si bien el uso diferente de las dos grisallas, en un primer momento, sugirió la intervención de dos talleres diferentes, separando la Virgen de los demás personajes, en realidad lo mismo ocurre también en el plafón con san Simón (NAU E.I), donde debajo de unos ojos demasiado marcados y de color negro se deja ver una grisalla más líquida y grisácea. En la misma vidriera, además, en la representación de los símbolos de los evangelistas, creemos que se pueden apreciar dos fases de intervención: el ojo del león de san Marcos tiene la misma conformación que el ojo de la Virgen, sobre todo a nivel del borde exterior, que se queda abierto y presenta un pliegue entre las dos cejas. En este caso hubo una intervención, pero ligera, donde se ha mantenido el dibujo original en su mayoría. En el águila de San Juan, en cambio, al repasar el perfil del ojo con la misma tinta negra se cerró el ojo, borrando el detalle inicial.

Asimismo, el estudio del san Juan (O-II) sugiere una manipulación posterior de la imagen, porque los ojos bien abiertos y marcados de negro en la parte superior e inferior del párpado presentan una línea ligera, de color más claro, que recuerda la tipología del ojo de la Virgen. Es más, el color negro alrededor de los ojos, sobre todo a nivel de la pupila, resulta irregular y deja la sensación de que alguien ha remarcado una línea predeterminada, pero sin demasiado arte; alrededor de la pupila izquierda aún se puede ver la traza de una grisalla más clara, y en toda la línea que perfila el párpado inferior sigue habiendo una línea continua que recuerda lo que era el primer dibujo.

Por lo que se refiere a los óculos, la intervención resulta aún más agresiva y poco refinada – téngase presente que estas zonas eran de más fácil acceso y es posible que se retocasen más de una vez –, porque en el caso del rosetón E-III el pintor remarca los ojos con la misma grisalla negra que incluso elimina por completo el detalle de la línea que se encuentra debajo de la ceja inferior (véase el ojo de la izquierda).

Las fuentes del siglo XV relatan que en fecha 21 de julio de 1413 el maestro Domènec Blasco recibía del procurador del monasterio, Bartomeu Colell, 12 sueldos por haber trabajado dos días en «reparar els vitralls de l'església»; a eso se añaden «37 sous i 4 diners més» por 26 barras de hierro para las vidrieras y medio quintal de yeso para las mismas obras (CASTELLANO 2011: 16).

No tenemos constancia de que este encargo se refiera precisamente a la obra masiva de retoque pictórico que tanto perjudicó nuestro conjunto, pero podemos utilizar este dato para tener presente que ya en esta época se encargaban obras de restauración del conjunto, que en parte ya debía de haberse realizado. A eso se añade que las vidrieras de Pedralbes conservan aproximadamente el 70% de los plomos originales (CALMELL et. al. 2011: 66), un dato extraordinario que remarca la posibilidad de que la mayoría del conjunto se realizara en la misma época.

Es posible que durante esta intervención del siglo XV la Virgen aún se encontrase en buenas condiciones de conservación y, por lo tanto, no se retocase subiendo el tono de la grisalla original.

Es posible que, como era costumbre, esta intervención se realizara en seco, es decir, sin desmontar las vidrieras para cocer la grisalla, ya que los plomos quedan intactos. El mismo documento de 1413 nos deja constancia de un dato muy interesante: el pago para una gran cantidad de yeso y hierro.

Sabemos que, para fabricar una vidriera, el hierro se empleaba para el marco exterior y las barras horizontales aguantaban los plafones al marco de piedra, mientras el yeso, sobre todo en fase de preparación de la vidriera, se solía poner encima de la mesa de madera para realizar el dibujo del plafón a tamaño original, para recortar las piezas de vidrio (BAZZOCCHI 2012: 21-52).

Es razonable pensar entonces que todavía en el siglo XV estuviera en activo la obra de decoración vítrea de la iglesia; de hecho, en fecha 10 de julio de 1417 se pagaba al mismo maestro Blasco «per apuntar un arc, fer unes portes i ajudar a tancar les finestres de l'església del monestir» (CASTELLANO 2011: 16).

Sor Eulalia Anzizu (1897: 19) recuerda que en 1417 aún se estaban realizando las vidrieras de la iglesia, y la última noticia documental del 24 de agosto de 1417 refiere que el arquitecto Antoni Neto reconocía haber recibido 28 sueldos como pago por «200 pedres de fil» que había utilizado «per cloure un arc, reforçar-ne el peu i cloure cinc finestres de l'església». El mismo maestro, además, se encarga de pagar a unos ayudantes para traer «diversos quintars de calç, guix i rajoles [...] per tal de cloure les dites finestres» (CASTELLANO 2011: 16).

Por la elegancia de los ropajes y la sutileza pictórica de los fondos, que recuerdan tapices o bordados, la crítica propuso que el monasterio de Pedralbes se interpretara como uno de los caminos que facilitaron la recuperación de la imagen «més o menys afrancesada, que van revestir les obres perdudes de la vitralleria sienesa en els centres franciscans de l'illa de Mallorca, almenys a partir de 1325» (ALCOY 1998: 163). Los baldaquines que enmarcan los sujetos han sido interpretados por la crítica como el resultado pictórico de la síntesis entre “la lectio” gótica francesa y los modelos italianizantes procedentes de Mallorca, que posiblemente llegaron a Barcelona con el patrocinio del arzobispo Pons de Gualba (ALCOY 2003: 181; CAÑELLAS 2008: 344).

Por lo que concierne a los fondos, la elección del color azul sólo para algunos plafones parece remitir a una elección predeterminada, ya que de forma simétrica se encuentra en los paneles E.IV y O IV, que son especulares, H.I que es la vidriera axial, y NAU O.I, que posiblemente debía tener su homónima en NAU E.I, antes de que se substituyera en la época post-medieval. En la edad media no todos los vidrios de colores eran de fabricación local y su empleo en el dibujo general del conjunto dependía de varios factores: el coste de su adquisición, la entidad económica del encargo o la relevancia del sujeto que se debía representar.

Por su estilo, el conjunto absidal de Pedralbes se puso en principio en relación con las vidrieras de la capilla de las Once Mil Vírgenes de la catedral de Tarragona, las vidrieras de Santa María del Mar y las del deambulatorio de la catedral de Barcelona (DALMASES, JOSÉ 1984: 273). Unos años más tarde, se detectó una estricta analogía con las vidrieras del ábside de la catedral de Girona, adelantando incluso la posibilidad de que se tratara del mismo taller, pero pronto se rectificaron las propuestas, proponiendo más bien similitudes entre los dos conjuntos, sobre todo respecto a la permanencia de elementos del arte del siglo XIII (AINAUD et al. 1997: 213). Sucesivamente, se separó de la producción gerundense, más bien relacionada con los conjuntos más antiguos de Barcelona y Tarragona, por presentar características «més purament italobizantines» (ALCOY 1998:162-164). En 2003, Alcoy (2003: 181) propuso que las vidrieras de Pedralbes fuesen la obra de un solo taller, local, que sintetizó en un estilo sui generis las tendencias que se manifestaron en los trabajos catedralicios patrocinados por Pons de Gualba. Unos años más tarde, Cañellas (2008: 345) sugirió que, en cambio, se desvinculasen de todos los talleres anteriores, para acercarlas a la obra conjunta de un taller foráneo y de un maestro local, que adaptó las vidrieras in situ. Además, propuso que las parejas de santos y los rosetones inferiores los ejecutara un segundo taller, local y sensible al estilo lineal, adelantando los nombres de Berenguer de Palau (1316-17) o Guillem de Via (1362).

Nuestra posición acerca de la implicación de uno o más talleres en Pedralbes conlleva dos variables complementarias que se suman al estudio pictórico de las grisallas, que acabamos de explicar: el estudio de las fuentes documentales y el análisis químico-analítico de las piezas.

4. *La sala capitular*

El conjunto vítreo de Pedralbes se reparte entre la iglesia y la sala capitular. La primera noticia documental sobre este espacio remite a la donación post mortem de Constanza de Cardona, difunta en 1325, que dejaba 8.000 sueldos para construir la capilla de San Pedro y 4.000 para este preciso ambiente (CASTELLANO 1996: 352). Desafortunadamente, se desconoce si este dinero se utilizó realmente para estos fines, porque las fuentes no hablan de obras en la sala capitular hasta 1418. Los maestros de obra fueron Antoni Netó y Guillem Abiell, ambos famosos por haber trabajado en importantes obras de Barcelona

(SANJUST 2009: 211). En septiembre de 1419 «es paguen els seus jornals als mestres de cases Antoni Netó, al mestre Guillem (potser Guillem Abiell?), i als altres artesans que intervingueren en les finestres del capítol, per les 16 somades i pel companatge de tots plegats. En total la despesa puja a 2750 sous» (SANJUST 2008: 215).

Las dos lancetas que componen la vidriera de la sala capitular hacen muestra de su belleza diáfana en la pared delantera al acceso principal. La crítica las identificó como el resultado de un añadido heterogéneo de plafones, que posiblemente procedían del cenobio.

En la lanceta de la izquierda se consideran de época gótica los tres plafones con el querubín,⁴ la Crucifixión y la Anunciación, además de los dos plafones (E.5-D.5) con las arquitecturas. Tal como dijimos anteriormente, el ángel corresponde perfectamente al que se impone en la vidriera axial (H-I), por lo cual consideramos que se encuentra desplazado.

La Crucifixión (fig. 6) ha generado varias hipótesis acerca de su procedencia, recientemente refutadas por los datos de restauración. Las medidas y la forma del plafón encajan perfectamente en el espacio central de la gran abertura translúcida del coro, al que se le atribuye entonces la procedencia (CALMELL et al. 2011: 59-82).

La crítica propuso que se datara hacia el segundo cuarto del siglo XIV y que se atribuyera posiblemente al Maestro del Presbiterio de la catedral de Girona (ALCOY 2003: 183; CAÑELLAS 2008: 345), pero la autoría de este plafón resulta más difícil de lo previsto, debido a que a pesar de mantener nuestra posición acerca de su separación de Girona, las influencias estilísticas que se aprecian en la fina expresividad de Cristo o en las manos finas y elegantes de San Juan dejan pensar en influencias italianas bien marcadas que remiten, tal como los paneles con San Miquel y San Juan, a una “lectio italiana” que se ha nutrido de las enseñanzas de Matteo Giovannetti en Aviñón o Simone Martini en Asís. La comparación con la vidriera de Giovanni di Bonino procedente de la iglesia de San Agustín de Perugia y conservada en la Galleria Nazionale de Perugia, podría sugerirnos cierta familiaridad no sólo con los modelos italianos, sino con las técnicas de decoración del vidrio mismo.

El plafón con la Anunciación (fig. 7), en cambio, junto con los dos plafones que representan las arquitecturas, se separa cronológicamente del conjunto de la iglesia por presentar detalles estilísticos distintos que parecen aplazar la obra y separarla del obrador precedente. Si bien ya no se puede apreciar la belleza del arcángel, cuya cabeza es una reposición posterior, en cambio la cara de la Virgen se presenta pintada por una grisalla fina, líquida, de tono más suave; los cabellos están definidos a través de pinceladas ligeras, tenues y una fina corona remarca el aspecto noble del personaje. Las manos son diminutas y de mujer; el gesto de ambos sujetos es agraciado y el fondo parece recordar ricos tapices. El uso de la técnica del vaciado para decorar el fondo azul que acoge los pro-

4. Que posiblemente correspondía al registro inferior de la vidriera central del ábside (H-I).

tagonistas remarca una habilitat tècnica que es difícil de acerrar a los fondos de la zona absidal.

5. *Las fuentes documentales*

Debido a que la autoría del conjunto gótico de Pedralbes queda todavía anónima, la búsqueda documental ha representado una parte muy relevante de la investigación y nos ha llevado hacia fondos documentales desplazados entre Cataluña e Italia: el Archivo del Real Monasterio de Pedralbes, el Archivo Medinaceli de Cataluña, el Archivo Capitular de Mallorca y el Archivio di Stato di Siena. Por desgracia, esta investigación ha resultado infructuosa.

El primer manual notarial de Guillem Turell, redactado entre 1342 y 1348, se considera la fuente más antigua relativa a la decoración del conjunto monástico y desde siempre se ha considerado posible que el encargo de las vidrieras se encontrara en sus páginas. El manual consta como desaparecido desde el año 1936 y para justificar su extravío se propusieron dos hipótesis (CASES 1990) que hemos contrastado utilizando los datos procedentes de las crónicas y dietarios de los años 1936-39, junto con las informaciones procedentes del archivo (nuevo y antiguo) de Santa María de Pedralbes. En la actualidad, consideramos que el antiguo manual se encuentra traspapelado y que su extravío se puede contextualizar en el proceso de devolución de patrimonio que se llevó a cabo a partir del año 1939, al acabar la Guerra Civil (BAZZOCCHI 2012: 67-146).

En todo caso, ante la imposibilidad de encontrar los documentos originales, nuestra investigación se ha orientado hacia la búsqueda de una posible copia, analizando tres importantes fondos documentales: el Fondo Pergaminos y Legajos del Archivo del Monasterio de Pedralbes (AMP), los registros de Cancillería del Archivo de la Corona de Aragón (ACA) y el Fondo Casa de Moncada en el Archivo Medinaceli de Cataluña (BAZZOCCHI 2012).

La escasez de informaciones sacadas de los archivos de Barcelona sobre la actividad de la reina Elisenda, pese a su relevancia política y a su importante mecenazgo, nos llevó a pensar que podía existir un fondo en paralelo que acogiese toda esa documentación. De hecho, en el Fondo Casa de Moncada del Archivo Medinaceli de Cataluña se nos ha revelado una intensa actividad de cancillería en torno a la reina, además por mano del notario Turell, que suscribía entonces los actos públicos de la soberana, tanto los internos del monasterio de Pedralbes como los valencianos. El mismo notario también redactó el testamento de Otón de Moncada, por lo cual suponemos que gestionaba exclusivamente la cancillería del linaje de la reina, tanto en lo referente a asuntos internos al monasterio, como en lo relativo a los externos. Desafortunadamente, a pesar de la larga labor de vaciado documental, no se han sacado a la luz nuevos indicios sobre el encargo de las vidrieras de Pedralbes (BAZZOCCHI 2012).

Durante las tareas de vaciado de las cajas procedentes de Hostalric, Agustí Duran i Sanpere apuntó todo su contenido en una libreta, donde resulta interesante, sobre todo para nuestro estudio, la presencia de 8 libros en papel procedentes del Archivo Medinaceli, que no se evaluaron.⁵ La última noticia que relaciona este fondo documental con el monasterio de Pedralbes se encuentra en un documento del 22 de junio de 1940 que trata de la situación de los archivos y describe el de los Medinaceli como aún ubicados en la enfermería, habitación segunda, del monasterio de Pedralbes.⁶

En conclusión, por lo que se ha podido investigar hasta ahora, podemos afirmar con cierta seguridad que en el archivo de Pedralbes ya no se encuentran ni el primer manual notarial de Guillem Turell ni una copia del mismo, y que, posiblemente, tampoco el archivo Medinaceli de Poblet conserve en copia datos útiles para esta atribución directa. Prueba de ello es el silencio de dos grandes conocedores del monasterio de Pedralbes: sor Eulalia Anzizu, que en su época tuvo acceso a todo el fondo documental y que en la eventualidad de un hallazgo habría seguramente apuntado algo sobre las vidrieras, así como mosén Manuel Trens. En sus apuntes referentes a las cosas más significativas halladas en los manuales notariales procedentes del cenobio (1342-1415), no consta información alguna sobre las vidrieras, tema de gran interés para el historiador, tal como prueban sus investigaciones.⁷

Ante la comprobada imposibilidad de hallar fuentes documentales que desvelasen el encargo de las vidrieras góticas de Pedralbes, y teniendo en cuenta su deuda hacia el gótico italiano, nuestra investigación se ha centrado en la búsqueda de maestros vidrieros de origen italiano activos en la Península Ibérica que posiblemente tuviesen relaciones con la Corona o algunos de los hombres políticos de su confianza: el obispo Pons de Gualba o Arnau Sescomes. Nuestras fuentes principales han sido el Archivo Capitular de Mallorca y el Archivio di Stato di Siena (BAZZOCCHI 2012: 120-132). Entre 1325 y 1331 se encuentra documentada en Mallorca la presencia del sienés Matteo di Giovanni, y su obra se relaciona con los dos grandes conjuntos de la isla: la iglesia de Santo Domingo y la catedral. Al principio, Durliat (1964: 70) lo cita como «pintor vidrier», pero en los documentos no hay constancia de términos que lo identifiquen como vidriero, maestro vidriero o tampoco pintor. La primera fuente es un encargo de 1325 entre Matteo y los frailes de la iglesia de Santo Domingo para realizar la vidriera del ábside: «illam fenestram maiorem, que est in capite ecclesie dicte domus». La obra debía ser de gran calidad y tamaño, «de pulchro et nitido vitro» y presentar historias «cum illis vidilicet istoriis et operibus, quibus volueritis et dictaveribus ita quod dicta fenestra erit fortis et paciens omnibus ventis» (DURLIAT 1964: 70).

5. Arxiu Nacional de Catalunya (ANC), Generalitat de Catalunya 1, 8340, Arxius, 407.1, p. 28.

6. ANC, Generalitat de Catalunya 1, 402.

7. Arxiu Diocesà de Barcelona, Fondo Manuel Trens, Varia.

Si bien en la documentación del primer encargo se le menciona sólo como ciudadano de Siena, en cambio en la documentación pública de 1329 consta como maestro, título que no se le quitará en las demás documentaciones públicas y que posiblemente justifique la calidad y cantidad de los encargos del mismo año.⁸ Entre 1329 y 1330 se le encargan las vidrieras de la Santísima Trinidad de la catedral de Mallorca, «qui és en lo cap de la sglésia», que será panteón real en el siglo XIV, y el rosetón de la capilla real, para el que recibió en 1330 «162 libs. 5 ss. 4 ds. por la claraboya de la Capilla Real de la Seo á cuenta de vidrios, estaño, plomo y manos del maestro» (CAMPANER 1967: 136).

La intensa actividad del taller del maestro Matteo di Giovanni se encuentra en una serie de documentos que atestiguan la compra de vidrio de colores, plomo y estaño: «Ad annum 1328. En 5 de febrero se entregaron al Maestro que construía las vidrieras de los ventanales de la Seo 3 arrobas y 16 libras de plomo. En 10 de marzo siguiente se dieron á Maese Mateo, 4 quintales, 3 arrobas y 5 libras con igual objeto» y también la llegada en la isla de varios vidrieros. A todo eso se le debe añadir una comprobada producción de vidrio in loco, tan abundante que acabó con la prohibición real de mantener los hornos de vidrio dentro de las murallas de la ciudad (CAMPANER 1967: 136).

Pese a la falta de documentos, estamos de acuerdo con Durliat (1995: 27) cuando considera que Matteo di Giovanni, por su notoriedad en la isla, adquirió también dos encargos más en 1330 y 1331: una vidriera en la capilla de Santa María de la iglesia de Santo Domingo y la ventana de la habitación del rey Jaime II en el palacio de la Almudaina.

Si es razonable pensar que antes de 1325 no han quedado fuentes documentales en Mallorca, por ser quizás Matteo di Giovanni un maestro poco conocido que posiblemente llegó a la isla en búsqueda de trabajo, tampoco hay datos que contrasten la posibilidad de que llegase a la isla por su notoriedad, quizás vinculado de alguna manera con los órdenes monásticos que luego le encargaron las obras. El hecho de que desaparezca de todas las fuentes documentales durante el cénit de su notoriedad se puede explicar o con unos encargos fuera de la isla, o bien con su muerte. No obstante, el extenso trabajo de vaciado documental realizado en el Archivo Capitular de Mallorca y en el Archivio di Stato di Siena no ha brindado datos adicionales sobre la actividad de Matteo di Giovanni. Consideramos que, a pesar de su “fama” o “infamia” precedentes, no sólo en Siena pudo ver acabada la gran vidriera de Duccio, sino que también realizó el aprendizaje en su tierra, ya que en caso contrario habría sido demasiado joven para encargarse de un taller en Mallorca. Las fuentes documentales a nuestra disposición no excluyen la posibilidad de que Matteo di Giovanni se desplazara a Barcelona después de 1331 y que trabajara en Pedralbes para la reina Elisenda, justo después de la fama adquirida en Mallorca y el encargo en el palacio de la Almudaina.

8. DURLIAT 1964: 70. Señalamos que el contrato se encuentra en el Archivo Capitular de Mallorca, n. 14.544, any 1330, 31 de març.

6. *Los análisis de las piezas vítreas*

El conocimiento de la composición química del vidrio medieval arquitectónico resulta fundamental para su estudio y conservación histórico-artística y nos ofrece los instrumentos para contextualizar la época y posible zona de fabricación, las recetas empleadas y los métodos de elaboración del producto.⁹ Los plafones muestreados presentaban un buen estado de conservación, tanto en lo que se refiere a vidrios como a grisallas. Las piezas halladas son de espesor variable, entre 1.5 y 3.5 mm, y una factura artesanal, por haberse detectado en transparencia inclusiones de aire y cuerdas térmicas, producto del estiramiento de las anteriores burbujas.

Los resultados analíticos nos han revelado que hay tres familias de vidrios: de fabricación local en su mayoría (vidrios sódicos), de importación, pero limitados a unas muestras en concreto (vidrios potásicos) y el color rojo, plqué y potásico, de procedencia centro/norte europeo (GIMENO, PUGÉS 2002: 225-231).

Todos los vidrios estudiados, excepto el color rojo que es de factura diferente, presentan una coloración homogénea y uniforme, sin evidentes patologías degradantes. El vidrio rojo es de factura más fina, con menores inclusiones. Su estado de conservación es peor que el del resto, presentando leves veladuras con la consiguiente pérdida de transparencia y frecuente disminución parcial o total del delgado estrato blanco que protege el color (BAZZOCCHI 2012: 67-146).

La gama cromática varía del azul oscuro, al verde, en su tonalidad clara y oscura, al rosado, al amarillo, al blanco y, finalmente, al rojo; sin embargo, mientras todos los demás colores han sido utilizados indistintamente para la composición pictórica, el uso del rojo plqué se ha restringido sólo a sectores nobles de la iconografía. Merecen una reflexión aparte los colores turquesa y rosado.

Por lo que se refiere a los vidrios sódicos, en líneas generales las recetas de colores de Pedralbes siguen la tradición expuesta en los manuales, excepto algunas novedades halladas que se detallan a continuación y por ser sódicos presentan un estado de conservación muy bueno.

El vidrio azul, verde oscuro, verde claro y rosado remiten posiblemente a una misma receta de fabricación, es decir, un vidrio incoloro al que se han añadido colorantes. El vidrio amarillo queda aparte, debido a que parece ser el resultado de una depuración del contenido residual en filosilicatos de la materia prima silíceá, más que el resultado de una variación del vidrio incoloro obtenida por una producción de los vidrios en ambiente reductor, tal como relata Teófilo.

Por lo que se refiere a la clase de vidrios potásicos, además y aparte del color rojo, plqué, todas las muestras están coloreadas en masa y se han revelado químicamente menos estables que las anteriores. Entre ellas, el vidrio turquesa, por su contenido en tierras raras y en plata, permite excluir un origen común con el

9. Este apartado es un resumen del largo trabajo científico que se ha llevado a cabo juntos con el grupo de investigación PE.GE.FA de la Universitat de Barcelona y que se explica de forma extensa en BAZZOCCHI 2012.

resto de los vidrios potásicos de la vidriera de Pedralbes, siendo probablemente un vidrio importado como el rojo plaqué, poco utilizado en la vidriera y principalmente en partes nobles de ésta. La receta del color rosado, en líneas generales, es parecida en los casos de vidrio sódico y potásico, pero el vidrio potásico contiene además plomo, que se añadía para obtener una mayor luminosidad. Esta técnica para subir la luminosidad de los colores la hallamos también en Duccio en el siglo XIII (BAZZOCCHI 2012: 247-298). El estudio analítico ha demostrado que también para este segundo grupo composicional el color procede de un añadido en masa a partir de un vidrio incoloro (excluyendo el plaqué) y que posiblemente, por ser potásicas, son piezas de importación.

7. Conclusiones

En conclusión, la investigación acerca del conjunto gótico del monasterio de Pedralbes ha sido abarcada desde tres enfoques diferentes: el análisis iconográfico – complementado por los datos de restauración –, la búsqueda documental de los encargos y el análisis químico-analítico de las piezas.

El estudio pictórico de los plafones nos ha llevado a considerar que tanto el plafón central de la Virgen y el Niño como los santos Pedro y Miguel (NAU O.I) y la Crucifixión de la sala capitular sean obra del mismo taller, que ejecutó todos los apóstoles del ábside, y que la diferencia estética que se percibe entre ellos sea el resultado de una intervención conservativa que afortunadamente se ha realizado de forma no homogénea. Prueba de ello, los informes de restauración de las grisallas, el estudio de los plomos originales y las sugerencias de las fuentes documentales.

Algunos elementos distintos de estos plafones, como la cara de la Virgen, los soldados en sus poses plásticas o el uso del vaciado, remiten, a nuestro parecer, a una evidente “lectio italiana” que se ha nutrido de las enseñanzas de Matteo Giovannetti o Simone Martini. La comparación con la vidriera de Giovanni di Bonino (1340-45) procedente de la iglesia de San Agustín de Perugia podría sugerirnos cierta familiaridad no sólo con los modelos italianos, sino con las técnicas de fabricación y decoración del vidrio mismo. Queda aparte el plafón de la Anunciación de la sala capitular, que en cambio consideramos obra de un taller diferente y sucesivo, posiblemente relacionado con las donaciones del siglo XV.

El extenso vaciado documental, complementario a estas consideraciones, nos ha brindado los resultados que aquí se resumen: en la actualidad consideramos más probable que el antiguo manual de Guillem Turell se encuentre traspapelado (en lugar de destruido) y que su extravío se pueda contextualizar durante las obras de devolución del patrimonio que se llevaron a cabo a partir del año 1939 al acabar la Guerra Civil Española. Delante la imposibilidad de encontrar los documentos originales, la búsqueda de una posible copia en los fondos documentales del Monasterio de Pedralbes, del Archivo de la Corona de Aragón y del Archivo

Medinaceli de Cataluña desafortunadamente no ha sacado a luz nuevos hallazgos, pero ha confirmado el problema concreto del extravío de muchos documentos originales referentes al cenobio de Pedralbes durante las tareas de devolución en la postguerra. Ante este silencio sobre los encargos, nuestra investigación se ha centrado en el estudio de los maestros vidrieros italianos activos en Cataluña en la primera mitad del siglo XIV a través de las fuentes documentales. En las fechas 1325-31, el Archivo Capitular de Mallorca conserva documentación sobre el maestro de Siena Matteo di Giovanni, mientras que el Archivio di Stato di Siena no revela trazas de este maestro vidriero, ni antes ni después de las fechas mencionadas. A pesar de todo, las fuentes documentales no excluyen la posibilidad de que Matteo di Giovanni se desplazara a Barcelona después de 1331, que trabajara en Pedralbes para la reina Elisenda, justo después de la fama adquirida en Mallorca y el encargo en la Almudaina, y que se encargara de nuestro conjunto en Pedralbes, después de haber aprendido el oficio en Italia.

El estudio químico-analítico de los plafones de la iglesia nos ha revelado la presencia de dos clases de vidrios: unos primeros, posiblemente fruto de la obra de un taller local, y un segundo grupo de muestras de tipo potásico, posiblemente de importación. Los análisis comprueban que las vidrieras son originales y del siglo XIV, que en su mayoría presentaban vidrio fabricado en la ciudad de Barcelona o en zonas cercanas, mientras que el vidrio rojo plaqué era seguramente de importación y procedía del centro de Europa (Francia o Alemania). En referencia a las demás piezas de tipo potásico, se consideran asimismo de importación el color turquesa y el rosado, que posiblemente se trajeron desde otras regiones, porque en la Ciudad Condal aún no se lograba obtener dichos colores.

La gran cantidad de piezas de importación, respecto a los demás conjuntos góticos catalanes analizados (BAZZOCCHI 2012), nos sugiere una intensa relación comercial con el centro de Europa que podría explicarse con una análoga procedencia del taller ejecutor del conjunto vítreo, o bien con el hecho de tener delante un taller muy experto que conoce las características del vidrio de norte de Europa y tiene un presupuesto muy alto para la ejecución de la obra.

Lo mismo sucedió para la ejecución de la vidriera de la catedral de Siena, donde Duccio no sólo hizo llegar el vidrio rojo plaqué del norte de Europa, sino que también añadió plomo a las recetas para obtener colores más brillantes. Después de tantas consideraciones entre distintas disciplinas, quiero concluir este artículo con una frase del pintor Georges Braque: «El arte está hecho para perturbar y la ciencia tranquiliza». Esperemos entonces que nuestras aportaciones científicas hayan sido de utilidad.

Bibliografía

- AINAUD DE LASARTE, Joan, et al. 1997. *Els vitralls de la catedral de Barcelona i del monestir de Pedralbes* (Corpus vitrearum medii aevi, Espanya 9; Catalunya 4), Barcelona: IEC

- ALCOY, Rosa, 1998. "La pintura gòtica entre la fi del gòtic lineal i el triomf de l'italianisme", *Art de Catalunya*, 8, Barcelona: l'Isard: 138-348
- 2003. "Las vidrieras de Santa María de Pedralbes", Xavier BARRAL (a cura de), *Vidrieras medievales en Europa*, Barcelona: Lunwerg: 181-183
- ANZIZU, Eulalia, 1897. *Fulles històriques del Reial Monestir de Santa Maria de Pedralbes*, Barcelona: Estampa de F. Xavier Altés
- BAGNOLI, Alessandro (a cura de), 2003. *Duccio, alle origini della pittura senese*, Milano: Silvana
- BAZZOCCHI, Flavia, 2011. "Colores y reflejos translúcidos en los recetarios medievales", *Porticvm* 1: 120-129
- 2012. *Las vidrieras góticas mediterráneas: composición química, técnica y estilo. El caso concreto de Barcelona y Siena en el siglo XIV*, tesis doctoral, Universitat de Barcelona
- CALMELL, Alicia; PUGÉS, Montserrat; LARA, Laura; MOLINAS, Maria; FERNÁNDEZ, Laia; JULIÀ, Josep Maria, 2011. "El projecte de restauració, origen i desenvolupament", *Els vitralls del Monestir de Pedralbes i la seva restauració* (MUHBA Documents, 4), Barcelona: MUHBA: 59-81
- CAMPANER, Álvaro, 1967. *Cronicon Mayoricense. Noticias y relaciones históricas de Mallorca desde 1229 a 1800*, Palma de Mallorca: Alcover
- CAÑELLAS, Silvia, 2008. "Les primeres grans sèries gòtiques", *L'art gòtic a Catalunya. Arts de l'objecte*, Barcelona: Enciclopèdia Catalana: 230-238
- CASES, Lluïsa, 1990. *Catàleg dels protocols notariais de Barcelona*, 2. *Altres Arxius*, Barcelona: Noguera
- CASTELLANO, Anna, 1996. *Origen i formació d'un monestir femení, Pedralbes al segle XIV, 1327-1411*, Barcelona: Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona
- 2011. "Notícies documentals entorn dels vitralls", *Els vitralls del Monestir de Pedralbes i la seva restauració* (MUHBA Documents, 4), Barcelona: MUHBA
- DALMASES, Núria de; JOSÉ, Antoni, 1984. *L'Art Gòtic. Segles XIV-XV* (Història de l'Art Català, III), Barcelona: Edicions 62
- DURLIAT, Marcel, 1964. *L'art en el regne de Mallorca*, Palma de Mallorca: Moll
- 1995. *La Seu de Mallorca*, Palma de Mallorca: Olañeta
- GIMENO, Domingo; PUGÉS, Montserrat, 2002. "Caracterización química de la vidriera de Sant Pere i Sant Jaume (segundo cuarto del s. XIV, Monestir de Pedralbes, Barcelona)", *Boletín de la Sociedad Española de Cerámica y Vidrio*, 41/2: 225-231
- JULIÀ, Josep Maria; PUGÉS, Montserrat; CALMELL, Alicia; GIMENO, Domingo; BESERAN, Pere; CORTÉS, Fernando, 2000. "La restauració del vitrall de Sant Pere i Sant Jaume de l'església del Reial Monestir de Pedralbes", *I Jornades Hispàniques d'Història del vidre, Actes*, Barcelona: Museu d'Arqueologia de Catalunya: 359-372
- SANJUST, Cristina, 2009. *L'obra del Reial Monestir de Santa Maria de Pedralbes des de la seva fundació fins al segle XVI. Un monestir reial per a l'ordre de les clarisses a Catalunya*, tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona

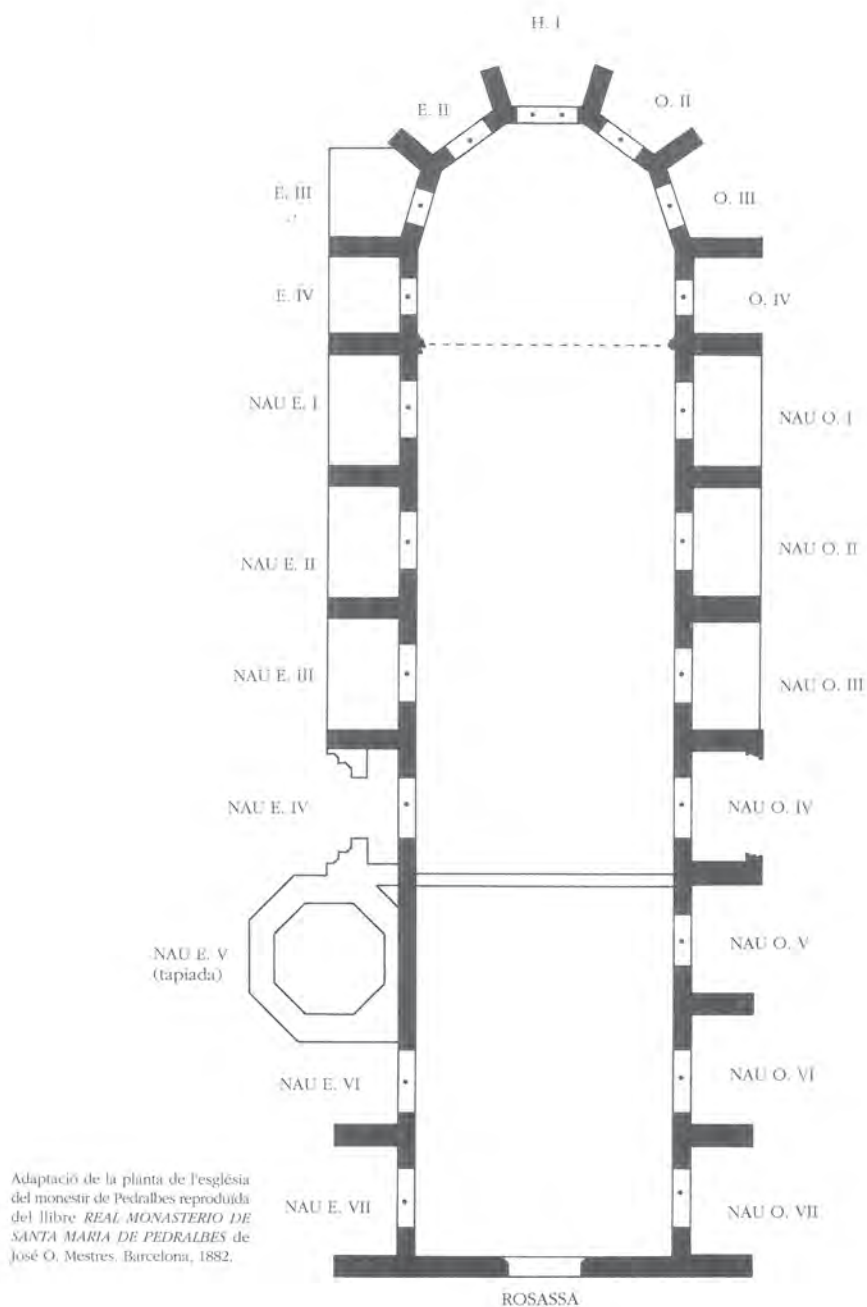


Fig. 1. Plano de la Iglesia del Real Monasterio de Pedralbes, apud *Corpus Vitrearum Medii Aevii*.

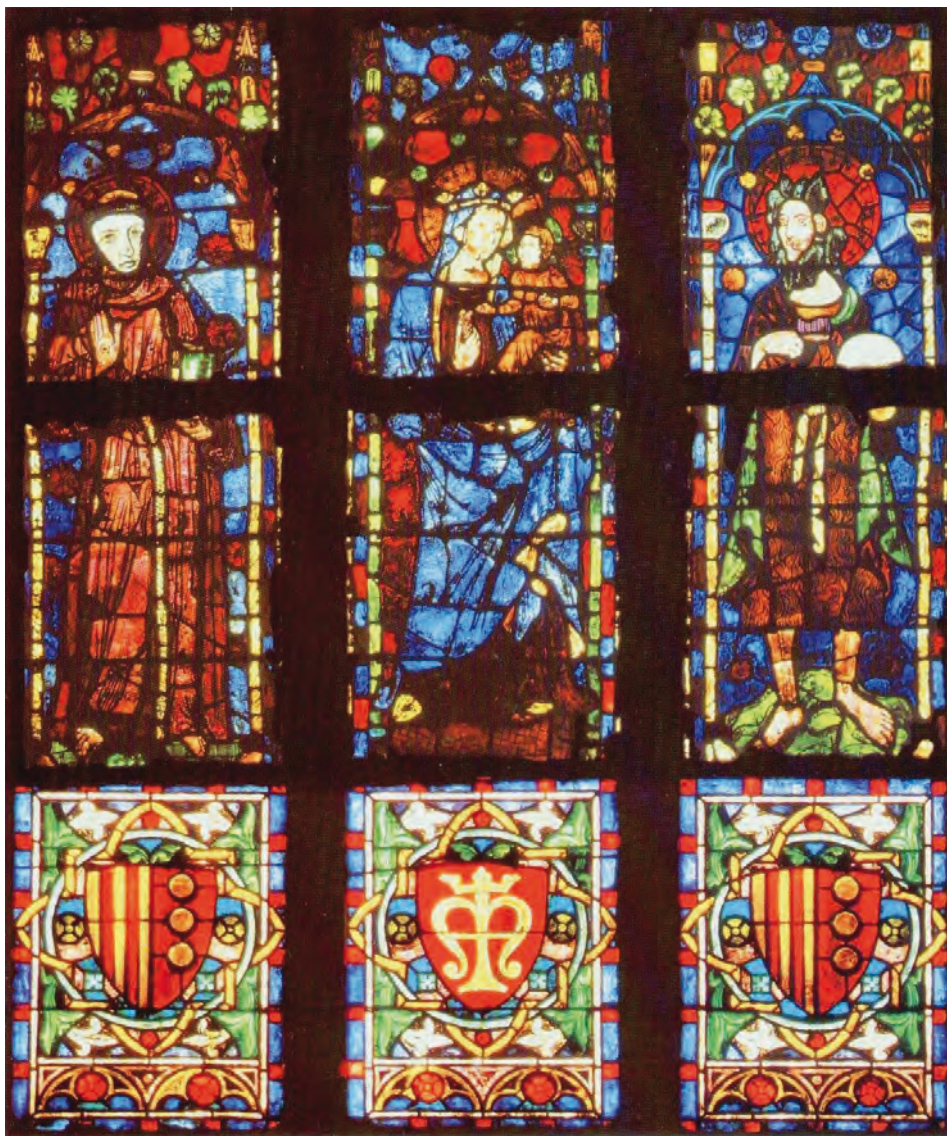


Fig. 2. Vidriera central con la Virgen y el Niño (H.I), Iglesia del Real Monasterio de Pedralbes, apud *Corpus Vitrearum Medii Aevii*.



Fig. 3. San Miguel y san Pedro (nave O-I), Iglesia del Real Monasterio de Pedralbes, apud *Corpus Vitrearum Medii Aevii*.

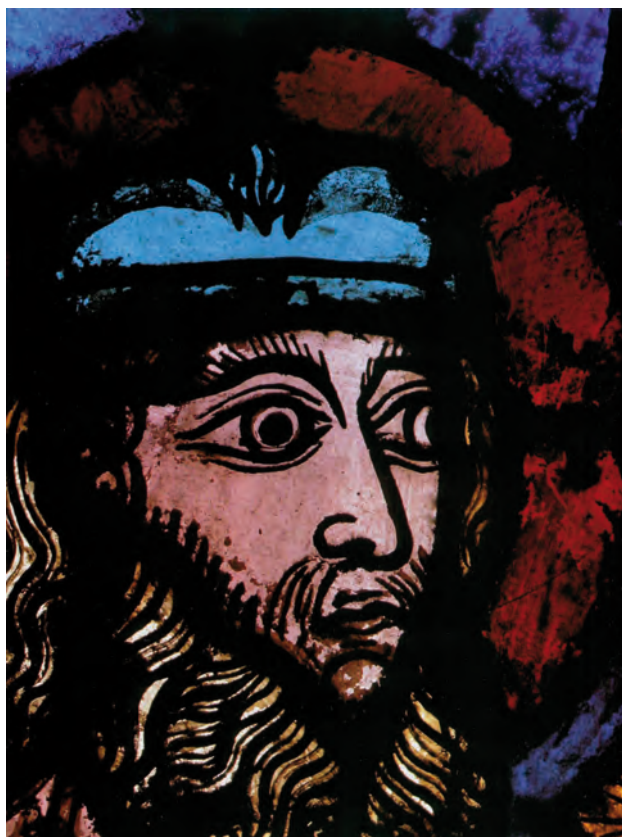


Fig. 4. Detalle Virgen (H.I), Iglesia del Real Monasterio de Pedralbes, apud *Corpus Vitrearum Medii Aevii*.

Fig. 5. Óculo (E II), Iglesia del Real Monasterio de Pedralbes.



Fig. 6. Crucifixión (E.3), Sala Capitular, Real Monasterio de Pedralbes, apud *Corpus Vitrearum Medii Aevii*.



Fig. 7. Anunciación (E.5), Sala Capitular, Real Monasterio de Pedralbes, apud *Corpus Vitrearum Medii Aevii*

MARIA DEL CARMEN LACARRA DUCAY

Panorama general de los pintores aragoneses durante la primera mitad del siglo XV

La primera mitad del siglo XV se caracteriza en el antiguo reino de Aragón por la abundancia de pintores aragoneses de los que se conoce la documentación y por los retablos conservados, dentro y fuera de la comunidad, cuya rica iconografía refleja la devoción popular. La información iconográfica que proporcionan sobre la vida cotidiana – rural y urbana – de los habitantes del antiguo reino es de un valor indiscutible para los historiadores de la edad media aragonesa (LACARRA 2015a).

1. *Juan de Leví*

Dentro de la tendencia conocida como gótico internacional, en la que conviven la herencia mediterránea, de influencia italiana, con modelos tomados del arte de la miniatura franco-flamenca, destaca la figura del pintor Juan de Leví, miembro de una familia de pintores documentados en la ciudad de Zaragoza a finales del siglo XIV, como su tío Guillén de Leví, su posible maestro, documentado entre 1378 y 1396, que en febrero de 1388 le hacía donación de todos sus bienes, como único heredero (SERRANO SANZ 1917: 435).

Juan de Leví se encuentra documentado en Zaragoza desde 1388 hasta noviembre de 1408; dos años más tarde ya había fallecido, según confirma documentalmente su viuda, doña Inés de Eslava. Entre esas dos fechas, se suceden los contratos para pintar retablos destinados a distintas localidades aragonesas de las provincias de Zaragoza y Teruel (AINAGA 1997-98).

El 2 de enero del año 1402 Juan de Leví firmaba un contrato de sociedad con el pintor Pedro Robert para trabajar juntos durante dos años, compartiendo taller y vivienda en Zaragoza (SERRANO SANZ 1914-17: 415).

De los retablos que llevó a cabo Juan de Leví, el más importante es, sin duda, el retablo triple que le encargó el obispo y cardenal de Tarazona don Fernando Pérez Calvillo (1391-1405) para su capilla funeraria, que compartía con su hermano, quien le procedió al frente de la sede turiasonense, don Pedro Pérez Calvillo (1354-91) (AINAGA 1990), que se estaba realizando el 20 de marzo de 1403. Dedicado a los santos Lorenzo, Prudencio y Catalina de Alejandría, se completaba

con pinturas murales en los muros y bóveda de la capilla, según se indica en la capitulación, firmada en Zaragoza el 27 de enero de 1404 (LACARRA 1990).

El retablo, que se conserva en la catedral de Tarazona casi completo, es una obra grandiosa por sus proporciones, con un banco de nueve casas, cuerpo de nueve calles de tres pisos cada una, y coronamiento. Su iconografía, dedicada a narrar pasajes de la leyenda de los tres santos titulares, de devoción local, es muy interesante por la variedad de escenarios y de personajes representados que, si en el caso de los santos Lorenzo y Catalina de Alejandría representan escenas perfectamente identificables tomadas de la *Leyenda Dorada* de Jacobo de la Vorágine, en el caso de Prudencio, al tratarse de un santo obispo aragonés de época mozárabe, la originalidad es mayor. El pintor se habría basado para las composiciones narrativas en la descripción que de la vida del santo prelado turiasonense se hace en el Breviario Antiguo de Tarazona (*Vita Sancti Prudentii*), enriquecida con la tradición local (DE LA FUENTE 1865: 86-113).

2. Bonanat Zahortiga

Bonanat Zahortiga es un destacado pintor zaragozano, cabeza de una dilatada familia de pintores, del que se conoce documentación entre 1409 y 1458. Representa la tendencia del gótico internacional pleno, de notable elegancia formal, y su influencia se extiende por las provincias de Zaragoza, Huesca y Teruel.

En el año 1411, Bonanat Zahortiga realiza un retablo de Santa María Magdalena para el convento de predicadores de Huesca que no se ha conservado, pero podemos imaginar su estilo por el grandioso retablo triple que el mismo autor iniciaba al año siguiente para la capilla funeraria de don Francisco de Villaespesa, canciller del rey Carlos III de Navarra (1387-1425), situada en la cabecera de la colegiata, luego catedral, de Santa María la Blanca de Tudela (Navarra) (LACARRA 2011a: 298-301).

Dedicado a Nuestra Señora de la Esperanza entre san Francisco de Asís y san Gil Abad, presenta en la tabla titular a los nobles donantes, don Francisco Villaespesa y su esposa doña Isabel de Ujué, retratados como orantes, con elegantes atavíos a los pies de Nuestra Señora. Y al pie de la figura de la Virgen un texto, hoy parcialmente borrado, recuerda el nombre de su autor: «BON(AN)AT ME PINTÓ».

Un encargo importante que llevó a cabo Zahortiga, en 1420, fue la pintura del retablo de San Agustín para la capilla de dicha advocación en la catedral de San Salvador de Zaragoza, a solicitud del pontífice aragonés en la obediencia de Aviñón Benedicto XIII (1394-1422). En la sacristía mayor de la catedral zaragozana se conserva la tabla titular de este retablo, con el santo obispo de Hipona revestido con los atavíos episcopales minuciosamente representados (LACARRA 2011a: 324).

Para la capilla de San Agustín, situada en la cripta que se encuentra bajo la capilla mayor de la catedral de Huesca, pintaría después otro retablo cuyas tablas laterales, dedicadas a los santos diáconos aragoneses Lorenzo y Vicente, que pertenecieron a la colección Muntadas, se conservan en el Museo Nacional de Arte de Cataluña (RUIZ 2000).

Y para la ermita de la Virgen de la carrasca (encina pequeña) de la aldea de Blancas (Teruel), realizaría otro retablo del que conocemos la tabla principal, con la imagen de la Virgen de la Misericordia como reina del cielo, en posición erguida, junto a una carrasca, que protege bajo su manto a toda la humanidad arrepentida, custodiada también en el Museo Nacional de Arte de Cataluña (LACARRA 1980 i 2015b: 172).

3. Benito Arnaldín e hijos

Benito Arnaldín es un pintor aragonés perfectamente identificado por ser el autor de un retablo pequeño dedicado a san Martín de Tours que se encuentra en la iglesia parroquial de San Félix de Torralba de Ribota (Zaragoza), en cuyo banco hay una inscripción con su nombre: «BEN(E)DICTO ARNALDIN DE-PINXIT ME».

En el cuerpo del retablo de tres calles, de dos pisos las laterales y una la central, que se corona con un Calvario, se desarrolla la leyenda del «apóstol de las Galias», según la biografía del santo escrita por Gregorio de Tours, popularizada luego por Jacobo de Vorágine en su *Leyenda Dorada*. Los detalles anecdóticos de los fondos y la finura de los personajes recuerdan el arte de la miniatura cuatrocenista (LACARRA 2011c: 108-112).

Este pintor, natural de Calatayud (Zaragoza) y seguidor del estilo gótico internacional, ya había muerto en 1435, según consta documentalmente. Al mismo autor se puede atribuir una pintura de Santa Quiteria, tabla titular de un retablo, que tiene una inscripción: «BENEDYT ME PINTA». Se conserva en la colección Mateu del castillo de Peralada (Gerona).

Era el padre de dos pintores, Juan y Jaime, que trabajaron en Calatayud (Zaragoza) y Zaragoza durante la primera mitad del siglo XV, de quienes se tiene documentación, pero cuya identificación estilística es incierta.

En el Museo Nacional de Arte de Cataluña se custodia una pintura sobre tabla dedicada a santa Úrsula con un donante a sus pies y un texto que dice «JACOBUS ME FECIT». Estilísticamente pertenece al gótico internacional aragonés y podría ser atribuida a Jaime de Arnaldín, hijo de Benito Arnaldín, al que su hermano Juan, de mayor edad, colocó de aprendiz en Zaragoza con Pascual Ortoneda durante tres años, pero antes de concluir su aprendizaje, en 1435, se comprometía a trabajar como ayudante de Blasco de Grañén durante seis años (LACARRA 2011a: 330-331).

4. El Maestro de Arguís

La tendencia expresionista de raíz franco-flamenca y germánica, que caracteriza a ciertos talleres de pintura gótica en Aragón y Valencia en las primeras décadas del siglo XV, está representada en la provincia de Huesca por un pintor

no identificado documentalmente que se conoce bajo el nombre de Maestro de Arguis, por el retablo de San Miguel Arcángel que procede de la iglesia parroquial de San Miguel Arcángel de la localidad de Arguis, comarca de la Hoya de Huesca, conservado actualmente en el Museo Nacional del Prado. Al mismo pintor pertenece, sin duda, el pequeño retablo de Santa Ana que fue pintado para la capilla de dicha advocación edificada en el claustro de la colegiata de Santa María de Alquezar entre 1437 y 1438 (LACARRA 1993b).

5. *Pascual Ortoneda*

Del pintor Pascual Ortoneda, vecino de Huesca, aunque de posible origen tarraconense, se conocen bastantes documentos custodiados en los archivos de Huesca, Zaragoza y Barbastro, en contraste con la escasa obra conservada.

Una de sus primeras obras documentadas fue un retablo de la triple advocación de la Virgen María, san Blas y san Antonio Abad, que le fue encargado el 22 de diciembre del año 1437 por el ilustre cronista don Martín de Alpartir, prior de la Seo de Zaragoza (1416-41) y camarero privado del pontífice Benedicto XIII, del que se custodiaba una tabla con la escena de san Antonio Abad enterrando a san Pablo ermitaño ayudado por un león, en el Museo Nacional de Arte de Cataluña.

Pero con anterioridad, el 29 de marzo de 1435, Pascual Ortoneda había recibido el encargo de los ejecutores del testamento de doña María Aranda, viuda de don Antón Pertusa, ciudadano de Zaragoza, de pintar un retablo para la capilla de Santa María del Pilar de Zaragoza por la suma de 200 florines de oro, pagaderos en tres tandas, según lo acostumbrado (LACARRA 1987).

Sin duda, para la carrera profesional de Pascual Ortoneda tuvo gran importancia el encargo que recibió, con fecha de enero del año 1437, por parte de don Juan de Mur, señor de las baronías zaragozanas de Alfajarín y de Osera, de la pintura del retablo mayor de la catedral de Tarazona (Zaragoza), dedicado a santa María de la Huerta, cuya imagen titular en madera policromada se encomendaba al escultor catalán Pere Joan (JANKE 1987).

La obra, por la que recibiría el pintor 10.000 sueldos jaqueses, puede considerarse terminada el 10 de marzo de 1441. Ocupaba entonces la sede turiasonense don Martín Cerdán (1433-43) quien, sin duda, vería con buenos ojos este mecenazgo que contribuía de manera espectacular al embellecimiento del templo. Esta gran empresa suponía también la colaboración entre Ortoneda y los artistas catalanes traídos a Zaragoza por el arzobispo don Dalmau de Mur (1431-56), el escultor Pere Johan y el mazonero Antoni Dalmau, que habían dejado muestra de su buen hacer en el retablo mayor de la Seo de Zaragoza (LACARRA 2000).

Si la escultura titular de Santa María de la Huerta realizada por Pere Joan aún preside la capilla mayor de la catedral de Tarazona, no sucede igual con las pinturas sobre tabla de Pascual Ortoneda, que fueron sustituidas por un nuevo retablo de imaginería encargado al escultor Pedro Martínez y al ensamblador Jaime Vignola en tiempos del obispo don Diego de Yepes (1608-14). Se emplearon en

la primera mitad del siglo XVII para ornato de la Sala Capitular, «mientras no se determinare otra cosa». Tampoco se conserva la rica mazonería gótica hecha por Antoni Dalmau para enmarque de las composiciones pictóricas.

El retablo mayor de la catedral de Tarazona es la primera obra hecha en colaboración entre el escultor Pere Joan y el pintor Pascual Ortoneda. El éxito de esta empresa en común debió motivar a don Gonzalo de la Caballería, ilustre ciudadano y hombre de letras, para elegirlos en septiembre de 1443 para la realización de un tríptico de Pentecostés (perdido) destinado a la capilla de la Casa de la Ciudad de Zaragoza. En él, la escena principal de talla, con la Pentecostés, sería del imaginero catalán, y las puertas, pintadas por fuera con la Virgen María y el arcángel Gabriel –la Anunciación–, realizadas al aceite de linaza y finos colores, y por dentro con cuatro profetas en grisalla, se deberían a Pascual Ortoneda (SERRANO SANZ 1914-17: 420-421; JANKE 1981: 111-112).

En 1446 Pascual Ortoneda, «pintor de Saragossa», colocaba a su hijo Bernart Ortoneda, de catorce años, como aprendiz de pintor en el taller de Bernat Martorell, por cuatro años, o más si lo disponía el arzobispo de Zaragoza, don Dalmau de Mur (DURAN 1975: 123).

6. *Pedro de Zuera*

Pedro de Zuera es uno de los pintores más representativos de la segunda etapa del gótico internacional en la ciudad de Huesca, donde está documentado entre 1430 y 1469, año en que hace testamento y, posiblemente, muere.

Es autor del retablo de la Coronación de la Virgen y de Todos los Santos que procede de la catedral de Huesca y hoy se expone en el Museo Diocesano y Capitular de la misma ciudad. En la parte inferior de la tabla principal hay una filacteria que dice: «Aquest retaulo pintó Pere Çuera, pintor» (LACARRA, MORTE 1984: 78-80).

En 1468, Pedro de Zuera se comprometía a pintar un retablo de la advocación de san Blas para la cofradía ubicada en su capilla del convento de las clarisas de Huesca, que se cita como modelo en la capitulación del retablo de santa Lucía que había realizado para la capilla de esta santa situada en el mismo lugar. En el Museo Arqueológico Nacional se custodia una tabla de santa Lucía de Siracusa, titular de este retablo, que salió de Huesca en 1869, llevada por don Paulino Savirón y Estevan, para enriquecer los fondos del Museo Arqueológico Nacional (LACARRA 1993c).

Pedro de Zuera mantuvo estrecha relación profesional con Bernardo de Aras, pintor que trabaja en Zaragoza y en Huesca, documentado entre 1433 y 1472, con el que realiza un retablo, en 1449, de la advocación de santa Ana, la Virgen y el Niño, para la iglesia parroquial de Tardienta (Huesca). En el Museo Diocesano y Capitular de Huesca se conservan cinco tablas del cuerpo del retablo, dedicadas a la vida de la Virgen María, el Calvario del coronamiento y la tabla principal con santa Ana, la Virgen y el Niño y la figura de la donante, Pascuala Clavero, de rodillas a sus pies y en actitud de orar (LACARRA, MORTE 1984: 75-78).

7. *Bernardo de Aras*

A Bernardo de Aras pertenece el retablo de la Virgen con el Niño del lugar de Pompién (Huesca), contratado en enero de 1461 y terminado dos años después, que se conoce por fotografías anteriores a 1936. De él quedan restos en el Museo Nacional de Arte de Cataluña y su traza o diseño, que acompañaba al contrato conservado en el Archivo Histórico Provincial de Huesca (LACARRA 1983).

También le pertenecen las pinturas sobre tabla con san Vicente mártir y un Calvario que formaron parte del retablo mayor de la iglesia del hospital de Huesca, dedicado a La Virgen de la Esperanza, San Lorenzo y San Vicente, reedificado en tiempos del obispo don Hugo de Urries (1421-43), que se encuentran en el Museo de Bellas Artes de la misma ciudad (LACARRA 2011b: 424-426). En estas pinturas, que corresponden a su madurez profesional, se advierte su conocimiento de las tendencias naturalistas de mediados del siglo XV, que pudo conocer en Zaragoza o en Huesca, en contactos con pintores de su generación.

8. *Blasco de Grañén*

Blasco de Grañén, documentado en Zaragoza entre 1422 y 1459, año de su fallecimiento, es uno de los más originales pintores de retablos de su generación. Trabajó para las tres provincias aragonesas con ayuda de colaboradores y discípulos.

Su estilo pictórico, de características propias, le convierte en la gran figura del gótico internacional tardío, con notables referencias al mundo de la miniatura y de la tapicería franco-flamenca, que posiblemente conocía por sus relaciones profesionales con el alto clero y la nobleza del reino de Aragón. En sus últimas obras se manifiesta seguidor del naturalismo flamenco y germánico, propio de su tiempo (LACARRA 2004).

Dotado de una acusada personalidad en la interpretación de la iconografía religiosa, destaca su aportación al tema de la Virgen con el Niño como reina de los cielos, entronizada y acompañada por angelitos músicos, derivada de los maestros italianos del Trecento, como se advierte en los retablos de Lanaja, Ontiñena, Tarazona, Albalate del Arzobispo y Tosos.

Entre sus colaboradores y discípulos, el primero y más importante fue, sin duda, su sobrino Martín de Soria (documentado entre 1449 y 1487), continuador de su obra en la terminación de algunos retablos que su repentina muerte dejó sin finalizar, como el retablo mayor de la iglesia de San Salvador en Ejea de los Caballeros (Zaragoza) (LACARRA 1985).

Y, entre los aprendices, el más antiguo es Jaime Arnaldín, hermano menor del también pintor Juan Arnaldín, originarios de la ciudad de Calatayud (Zaragoza) e hijos del pintor Benito Arnaldín. Sin olvidar al pintor de origen oscense, Pedro García de Benabarre, del que se tiene documentación en la ciudad de Zaragoza, de donde proceden las primeras noticias, entre los años 1445 y 1447, que corresponden a su actuación como testigo en contratos de Blasco de Grañén,

en los que figura como «Pere Garcia, pintor, habitante en Zaragoza» (LACARRA 2004: doc. 40 y 46).

De acuerdo con la documentación conocida, hay que atribuir a Blasco de Grañén un importante número de obras, algunas desaparecidas. A ellas se suman aquellas otras carentes de documentación que se le atribuyen por similitud estilística y técnica.

De los grandes retablos conservados pintados por Blasco de Grañén son, sin duda, los más importantes, el retablo mayor de la iglesia parroquial de Anento (Zaragoza) y el retablo mayor de la iglesia de San Salvador en Ejea de los Caballeros (Zaragoza).

El retablo mayor de la iglesia parroquial de Anento (Zaragoza) está dedicado a la triple advocación de san Blas, obispo de Sebaste (Armenia), la Virgen de la Misericordia y santo Tomás Becket, y su realización se debe al mecenazgo de los arzobispos zaragozanos don Clemente Sopera (1415-19) y don Dalmau de Mur (1431-56), como confirman sus armas heráldicas, distribuidas en el cuerpo del retablo.

Configurado en banco, de diez casas con el sagrario en la parte central, en donde se representan escenas de la Pasión de Cristo, desde la entrada en Jerusalén, hasta su entierro por José de Arimatea y Nicodemo, un cuerpo de nueve calles, tres para cada uno de los santos titulares, de tres pisos cada una, y coronamiento ocupado por figuras de santos de devoción universal. Sorprende por la riqueza de sus composiciones de originalidad iconográfica poco frecuente (LACARRA 2009).

El retablo de la iglesia de San Salvador de Ejea de los Caballeros (Zaragoza), fue contratado el 22 de diciembre de 1438 por la elevada suma de 10.000 sueldos y no se terminó hasta el mes de abril de 1476, con Grañén ya fallecido, por su sobrino y posible discípulo Martín de Soria (doc. 1449-87), que recordará el modelo en el retablo mayor de la iglesia del Salvador de Pallaruelo de Monegros (Huesca), que tenía su nombre, «Martín de Soria», y la fecha de su terminación, «1485», en dos tablas del cuerpo del retablo.¹

Configurado en banco, con seis casas dedicadas a la Pasión de Cristo, el sagrario (reconstruido) central, un cuerpo de siete calles de tres pisos cada una, con la imagen exenta de Cristo Salvador como titular, realizada en madera policromada por los carpinteros aragoneses Domingo y Mateo Sariñena, y doseletes calados como coronamiento de cada una de las calles, obra de los mismos artífices.

Las dieciocho tablas que constituyen el cuerpo del retablo representan un caso singular dentro de la pintura gótica aragonesa cuatrocentista, tanto por sus grandes dimensiones como por la riqueza y variedad de su iconografía. Los numerosos datos que proporcionan sobre la vida cotidiana medieval en las composiciones dedicadas a la Vida de Cristo, desde la Adoración de los pastores hasta

1. Hoy en día las tablas del banco con escenas de la Pasión de Cristo y la tabla del cuerpo del retablo con la escena de la Circuncisión, únicas conservadas después de 1939, se encuentran en el Museo Episcopal y Capítular de Huesca.

su Ascensión a los cielos, recrean magistralmente un paisaje de la sociedad rural y urbana de la Europa occidental cristiana en el segundo tercio del siglo XV.

El retablo mayor de la iglesia de San Salvador de Ejea de los Caballeros (Zaragoza), marca quizás su punto más alto como pintor cotizado, sin desdeñar otras actuaciones, como el retablo de Santa Fe, encargado en noviembre de 1445 para la colegiata de Santa María la Mayor de Zaragoza, y los retablos mayores de las iglesias de Lanaja y Ontiñena, que dependían del monasterio de Santa María de Sijena, en la provincia de Huesca, por deseo de doña Beatriz Cornel, priora de dicho monasterio entre 1427 y 1451 (SAINZ DE LA MAZA 1998: 157-180).

Y también el retablo mayor de la iglesia de Santa María de Albalate del Arzobispo (Teruel), encargado por el arzobispo don Dalmau de Mur (1431-56), por un importe de 5.000 sueldos, en 1437. Sin olvidar tampoco el retablo de la Virgen con el Niño contratado un año después, por Luis de Santa Fe, hijo del difunto Esperandéu de Santa Fe, para la capilla funeraria fundada por su progenitor en la iglesia del convento de San Francisco de Tarazona (Zaragoza).²

Con Blasco de Grañén, maestro de pintores, se cierra con brillantez un capítulo de la pintura gótica aragonesa cuatrocentista y se abre la puerta al naturalismo flamenco que se vislumbra, y que mantendrá su vigencia en la segunda mitad de la centuria.

Bibliografía

- AINAGA ANDRÉS, María Teresa, 1990. "Los episcopados de Pedro y Fernando Pérez Calvillo", *Retablo de Juan de Leví y su restauración*, Zaragoza: Diputación General de Aragón: 7-18
- 1992. "El legado artístico de Pedro y Fernando Pérez Calvillo a la sede episcopal de Tarazona", *Turiaso*, X/II: 453-504
- 1997-98. "Datos documentales sobre los pintores Gillén de Leví y Juan de Leví, 1378-1410", *Turiaso*, XIV: 71-106
- DURAN I SANPERE, Agustí, 1975. *L'art i la cultura. Barcelona i la seva història*, 3, Barcelona: Curial
- FUENTE, Vicente de la, 1865. *La santa iglesia de Tarazona en sus estados antiguo y moderno* (España Sagrada, Tomo XLIX, Tratado LXXXVIII), Madrid: Imprenta de José Rodríguez
- JANKE, R. Steven, 1981. "Observaciones sobre Pere Johan", *Seminario de Arte Aragonés*, 34: 111-121

2. Del retablo mayor de Albalate (Teruel), se conserva la tabla titular con la figura de la Virgen María como reina de los Cielos con ángeles músicos, que se custodia en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza desde 1923. Y del retablo de los Santa Fe de la iglesia de San Francisco de Tarazona, se conservan la tabla titular con la figura de la Virgen María como reina de los Cielos en la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid, y dos tablas del banco con escenas de la Pasión de Cristo y una tercera con la Circuncisión y Jesús entre los doctores de la Ley en la Casa Consistorial de Tarazona.

- 1987. “Pere Johan y Nuestra Señora de la Huerta en la seo de Tarazona, una hipótesis confirmada. Documentación del retablo mayor, 1437-1441”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXX: 9-18
- LACARRA DUCAY, M^a del Carmen, 1980. “Bonanat Zahortiga. Virgen de la Misericordia o de la carrasca”, *La pintura gótica en la Corona de Aragón*, Zaragoza: Museo e Instituto Camón Aznar: 104-105
- 1983. “Sobre dibujos preparatorios para retablos de pintores aragoneses del siglo XV”, *Anuario de Estudios Medievales*, 13: 553-582
- 1985. “Nuevas noticias sobre Martín de Soria, pintor de retablos (1449-1487)”, *Artigrama*, 2: 23-46
- 1987. “Pascual Ortoneda, pintor del retablo mayor de la catedral de Tarazona (Zaragoza), nueva aproximación a su estudio”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXX: 19-28
- 1990. “Juan de Leví, pintor al servicio de los Pérez Calvillo en su capilla de la Seo de Tarazona (1403-1408)”, *Retablo de Juan de Leví y su restauración*, Zaragoza: Diputación General de Aragón: 29-45
- 1993a. “Pintura gótica en el Alto Aragón”, *Signos, Arte y Cultura en el Alto Aragón Medieval*, Jaca-Huesca: Gobierno de Aragón: 174-189
- 1993b. “Retablo de Santa Ana y la Virgen”, *Signos, Arte y Cultura en el Alto Aragón Medieval*, Jaca-Huesca: Gobierno de Aragón: 424-425
- 1993c. “Santa Lucía, virgen y mártir”, *Signos, Arte y Cultura en el Alto Aragón Medieval*, Jaca-Huesca: Gobierno de Aragón: 426-427
- 2000. *El retablo mayor de San Salvador de Zaragoza*, Zaragoza: Librería General, Gobierno de Aragón
- 2003. *Arte Gótico en el Museo de Zaragoza*, Zaragoza: Gobierno de Aragón
- 2004. *Blasco de Grañén, pintor de retablos (1422-1459)*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico
- 2009. *El retablo de San Blas, de la Virgen de la Misericordia y de Santo Tomás Becket de la iglesia parroquial de Anento (Zaragoza)*, Zaragoza: Asociación cultural Casa de Anento, Diputación Provincial de Zaragoza
- 2011a. “La pintura gótica en los antiguos reinos de Aragón y Navarra (ca. 1379-1416)”, *Artigrama*, 26: 287-332
- 2011b. “Mecenazgo artístico en el antiguo Reino de Aragón durante el reinado de Alfonso el Magnánimo”, Maria Rosa TERÉS (a cura de), *Capitula facta et firmata. inquietuds artístiques en el quatre-cents*, Valls: Cossetània: 411-436
- 2011c. “Arte mueble medieval y moderno en la iglesia parroquial de San Félix”, *Cuadernos de Aragón*, 50: 105-162
- 2015a. “Representaciones de la vivienda cristiana bajo-medieval en los retablos góticos aragoneses del siglo XV”, M. Elena Díez JORGE; Julio NAVARRO PALAZÓN (a cura de), *La casa medieval en la Península Ibérica*, Madrid: Sílex: 651-675
- 2015b. “Benedicto XIII y el Arte. Pintura y escultura”, *La religiosidad de Benedicto XIII y el Arte, Península: Amics del Papa Luna*: 159-182
- LACARRA DUCAY, M^a del Carmen; MORTE GARCÍA, Carmen, 1984. *Catálogo del Museo Episcopal y Capitular de Huesca*, Zaragoza: Guara Editorial
- RUIZ I QUESADA, Francesc, 2000. “San Vicente y San Lorenzo”, *Aragón, Reino y Corona. Catálogo de la exposición en el Centro Cultural de la Villa de Madrid*, Madrid: Gobierno de Aragón: 282-283

- SAINZ DE LA MAZA, Regina, 1998. *El monasterio de Sijena. Catálogo de documentos del Archivo de la Corona de Aragón (1348-1451)*, II, Barcelona: CSIC
- SANZ ARTIBUCILLA, José María, 1943. "Un retablo gótico en Tarazona (Aragón)", *Archivo Español de Arte*, 58: 223-228
- 1944. "Guillén y Juan de Leví, pintores de retablos". *Sefarad*, IV: 73-98
- SERRANO SANZ, Manuel, 1917: "Documentos relativos a la pintura en Aragón durante el siglo XV", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, tomo XXXV (julio-diciembre de 1916): 415

JACOBO VIDAL FRANQUET

Cristòfol de Valladolid, tapisser de Barcelona.

Unes notes documentals*

El 1999, a punt d'acabar la llicenciatura en Història de l'Art, estava convençut que la meua vida acadèmica, en cas que arribés a existir, es desenvoluparia en companyia de Diego Velázquez, Vicente Carducho, Juan van der Hamen i companyia. L'assignatura *Pintura espanyola del Segle d'Or*, impartida el curs anterior per Joan Ramon Triadó – que també acaba de passar a la millor vida de la jubilació i a qui des d'aquestes planes vull recordar amb estima –, havia tingut un paper determinant en aquella decisió. Però aquell darrer any de carrera, l'optativa *Art dels Països Baixos al final de l'edat mitjana*, a càrrec de Maria Rosa Terés, em va permetre descobrir o redescobrir l'escultura de Claus Sluter, la pintura de Jan van Eyck, les miniatures dels germans Limbourg i, el que per a mi no va ser menys important, em va posar en contacte amb els textos clàssics d'Erwin Panofsky i Jan Białostocki, així com amb els estudis, en aquelles dates encara prou moderns, de Craig Harbison i Lorne Campbell. Aquella intensa i meravellosa experiència em va fer canviar d'interessos i vaig resoldre que el meu futur es trobava en la forquilla cronològica que va dels segles XIV al XVI.

Més de vint anys després, encastellat en la tardor de la llarga edat mitjana, em plau retre el just homenatge que, per la meua part, mereix la professora Terés. Precisament, per no deslligar el text que li ofereixo de l'origen del meu agraïment, la meua primera intenció havia estat recuperar i actualitzar el treball que vaig fer per a aquella assignatura, un breu assaig sobre les trones i altres fragments d'escultura de la catedral de Tortosa (c. 1500), que atribuïa a dos mestres diferents, ambdós coneixedors del realisme europeu. Des d'aleshores, he mirat en diverses ocasions d'apropar aquestes obres a l'activitat dels escultors que laboraven amb Pere Compte i Antoni Queralt, especialment el lleonès Pedro de Layz. Ara pretenia afinar les meves idees sobre l'assumpte, que han anat evolucionant amb el temps, matisar algunes afirmacions i propostes, reprendre algunes intuïcions i, sobretot, afegir al grup d'obres que es pot connectar amb aquest nucli artístic diversos elements de l'escultura arquitectònica de la seu, com ara les impostes del pilar on hi ha el púlpit de l'epístola o les claus de volta central i col·lateral sud del

* Projecte de recerca «Barcelona en el contexto del gótico meridional: arquitectura y ornamentación», PGC2018-094265-B-I00 (MCIU/AEI/FEDER,UE). Universitat de Barcelona – IRCVM.

primer tram. M'eximeix d'insistir-hi el fet que està a punt d'aparèixer un ampli estudi sobre escultura gòtica valenciana que inclou aquestes peces.¹ Tanmateix, per no variar el context d'on sorgeix aquesta demostració de respecte i estimació, m'ocuparé breument d'un altre interès de recerca que va emergir d'aquella assignatura: el món dels tapissos.

En diferents estudis (VIDAL 2003, 2007, 2016, 2017a i 2017b) ja he mirat de demostrar que al final de l'edat mitjana, al costat de la compra de tapisseries en els mercats internacionals i de les comandes d'obres rellevants en els telers més actius del món franco-flamenc, i a part de la consuetudinària confecció de draps heràldics, a l'antiga Corona d'Aragó també es van teixir draps de ras «a la manera de Flandes». Encara més, un cop documentada l'activitat dels mestres que feien aquestes peces – Robinet (1398), el mestre Pere (1406-08), Joan Falsison (1441-64) o Joan Marroquí (1480-1513), per citar-ne només quatre –, m'ha semblat necessari plantejar un altre component de la mateixa investigació: ¿pot ser que de l'activitat d'argenteres, escultors, pintors, brodaters o miniaturistes n'hagin perviscut mostres més o menys abundoses i que, contràriament, ni un sol tapís figurat entre els fabricats a la Corona hagi arribat fins als nostres dies? Penso que alguna de les peces que tradicionalment s'han vinculat a tallers secundaris dels Països Baixos del sud o que, simplement, no s'han pogut contextualitzar adequadament, poden ser fruit d'aquesta activitat. Es tractaria d'obres com ara el drap de la Cena de la catedral de Tortosa o el dels Arma Christi del MET de Nova York, relacionat amb el duc de Sogorb.²

Un tercer aspecte que cal tenir present a l'hora d'estudiar la tapisseries catalanoaragonesa es vincula a la cronologia i es podria formular d'aquesta manera: el cinc-cents és un hereu lògic del quatre-cents. Potser l'afirmació sembla òbvia, però cal tenir-la ben present. Al XVI es va repetir en certa manera la situació productiva del segle precedent: la majoria de mestres locals feien draps de senyals i les grans peces figurades es compraven al nord d'Europa, però continuava existint la possibilitat que alguns artesans, en aquest moment fins i tot quan la seva activitat principal es basava en la tècnica del brodat, fessin obres teixides amb la representació d'històries figurades. És el cas del mestre de Barcelona Joan Ferrer, autor d'una sèrie de tapissos parcialment conservada a la catedral de Girona que, d'acord amb els comentaris de mossèn Gudiol (1918) i de Miquel Mirambell (2009: 103), no és res de l'altre món si la comparem a les manufactures foranes,

1. Com a part d'aquesta recerca que duen a terme Mercedes Gómez-Ferrer i Arturo Zaragozá, aquest darrer autor, el 18 de desembre de 2020, va presentar la ponència *El taller de escultura de Pere Compte* en el marc del seminari *Geografías de la movilidad artística. Valencia en Época Moderna*. Les meves últimes idees sobre l'escultura de cap al 1480-1520 a Tortosa havien estat presentades al congrés *Nicolau Chanterene e a prática escultórica no contexto das artes do século XVI* (Lisboa, 2018), sota el títol *Antoni Queralt y la producción escultórica de su entorno*, juntament amb Antoni Conejo, que s'havia d'ocupar de l'àmbit lleidatà. L'aportació oral, però, no es publicarà.

2. Vegeu especialment VIDAL 2017a.

però «no per ço deixa de presentar un gran interès per la història de la tapisseria catalana».³

Doncs bé, si d'acord amb els documents coneguts Ferrer va dominar el panorama local de les dècades de 1550-70, sembla que Cristòfol de Valladolid, establert a la Ciutat Comtal durant almenys 37 anys, va ser el mestre més important a les dècades de 1520-50, encara que en aquest cas no li podem imputar obres narratives – o, almenys, no ho podem fer fins al moment – i, en conseqüència, potser l'hem de considerar un “simple” continuador dels senyalers – o mestres de draps de senyals – documentats a casa nostra des del tres-cents. Tanmateix, és a ell a qui vull dedicar unes poques planes, amb el modest objectiu de fer una primera aproximació monogràfica a la seva figura.⁴

1. *Una fàbrica de rebosters i altres draps de senyals*

D'acord amb la documentació que he pogut aplegar sobre la seva activitat, Cristòfol de Valladolid va tenir èxit, sobretot, com a fabricant de rebosters. Es tracta de draps heràldics, normalment quadrats però també rectangulars, que solien servir de parament a les façanes o a les sales d'edificis públics i privats i que, en el fons, no són altra cosa que una de les variants del drap de senyals que apareix de ben antic als documents catalans. La paraula reboster, que almenys jo no he trobat abans del segle XVI, és en canvi molt habitual en època moderna i sovint apareix en la forma castellanitzada de «repostero» o «rebostero», per la qual cosa em sembla probable que la nova denominació es vinculi a la influència creixent de la cultura castellana al llevant ibèric, malgrat que el tipus de drap ja existia. D'altra banda, en analitzar aquesta producció cal tenir en compte que el terme reboster no implica necessàriament una tècnica determinada d'execució: els draps heràldics es podien fer teixits, amb els escuts brodats o amb les armes afegides amb brodats d'aplicació.⁵

Cristòfol de Valladolid probablement els va confeccionar de les tres maneres esmentades. Amb tot, i malgrat que el brodat d'aplicació sembla que va ser el procediment més habitual en la fabricació d'aquestes teles, en algunes ocasions els documents poden indicar que tant els rebosters com altres tipus de draps produïts al seu taller eren teixits, ja que els qualifiquen amb l'apel·latiu “de ras”, una antiga referència a la ciutat d'Arràs, capdavantera medieval en la producció de tapissos figurats. Malgrat la inexactitud de les fonts i les excepcions, en aquestes dates la locució ja feia temps que s'havia incorporat a diverses llengües

3. Les capitulacions dels tapissos de Girona van ser publicades per GIRBAL 1888 i GUDIOL 1918. Vegeu les consideracions que fa sobre la seva activitat com a brodador MIRAMBELL 2009, que també recull la bibliografia anterior sobre el mestre i les seves obres teixides.

4. Sobre el segle XVI, la millor síntesi continua sent la de GARRIGA 1986, que ja considera Cristòfol de Valladolid el mestre més rellevant de la seva època. També en fan referència ALCOLEA 1975: 364 i HERRERO 1999: 135.

5. Sobre els rebosters, vegeu, entre altres, HERRERO 2008: 140; ÁGREDÀ 2018: pàssim.

del sud d'Europa i es feia servir de forma genèrica per definir els tapissos; és a dir, s'emprava l'expressió *pañó de ras* en castellà, *drap de ras* en català o *arazzo* en italià en lloc de l'actual terme *tapís*. Cristòfol de Valladolid, doncs, es va dedicar preferentment a produir draps heràldics amb diferents tècniques, inclosa la del teixit.

Una primera notícia sobre la confecció de rebosters per part del mestre, data el 27 d'abril de 1521, el relaciona amb el mercader barcelonès Tristany Samà, que n'encomanava dos per regalar a un familiar («consobrini vestri»), el cuirasser Vicent Trull, raó per la qual l'heràldica representada havia de consistir en «unum trull cum una garba».⁶ Gairebé una dècada més tard, el notari Francesc Narcís Tries li'n demanava un altre, pel qual reemborsava 11 lliures el 14 de juny 1530; l'època es refereix a un reboster de ras – és a dir, teixit – amb les armes del client i les de la seva esposa.⁷

D'aquestes tres peces només n'he trobat escriptures vinculades a pagaments; en canvi, dels vuit rebosters que el donzell de Barcelona Lluís de Vilafranca va encarregar al mestre l'agost i l'octubre del 1533 n'he pogut localitzar també els contractes, gràcies a les indicacions que el benemèrit Josep Maria Madurell va deixar a tantes generacions d'estudiosos. En una primera concòrdia, signada el 9 d'agost, el mestre promet que abans del 15 d'octubre del mateix any «li donarà quatre rebosteros, bé acabats», de tretze pams i mig de costat, fets amb colors morats i blancs. Els draps havien de tenir «los atorns com los de don Joan de Arill», per la qual cosa es pot pensar que abans Cristòfol de Valladolid ja havia fet draps de senyals per a aquest personatge o que, almenys, els podia utilitzar com a model prestigiós. Cadascuna d'aquestes obres es valorava en 8 lliures i 10 sous, essent el cost total de la feina 34 lliures.⁸

L'obra dels quatre primers rebosters es degué enllestir en el termini establert i a total satisfacció del pagador, ja que el 22 d'octubre els mateixos protagonistes van signar una nova capitulació, «de e sobre la fabricació faedora de quatre rebostés». En aquesta ocasió es parla d'unes obres de 13 pams – 15 si se'n compten «les trenes» – i s'especifica que calia treballar-les «de scarlatí y blau, ab las armes del dit mossèn Vilafranca de part de pare y de mare, y les armes de na señora sa muller de part de pare y de mare», uns escuts obrats «en la stampa que són fets los del noble don Joan d'Erill, y de millor stampa si millor porà», a part d'algunes altres «divises». Novament, doncs, el model era un tapís heràldic pertanyent a Joan d'Erill, qui sap si obrat pel mateix mestre. És interessant notar que en parlar de la mostra es fa servir el terme *estampa*, però que en aquesta ocasió no hem de comprendre la paraula amb el seu sentit habitual d'un gravat que es pot copiar, sinó com un sinònim de l'aparença que cal aconseguir. Així, doncs, i com ja havia succeït amb les obres que havia encomanat poc abans, Lluís de Vilafranca volia

6. Arxiu Històric de Protocols de Barcelona (AHPB), Joan Modolell, 289/6.

7. AHPB, Antoni Benet Joan, 259/22 i 259/57.

8. AHPB, Joan Saragossa, 340/20.

unes peces que tinguessin un aspecte similar a uns rebosters precedents, que lluíen a casa d'un altre propietari, Joan d'Erill. Si podien tenir una prestància – «una estampa» – més bona, doncs encara millor.

Per aquesta segona feina el mestre havia de cobrar un total de 40 lliures, «axí per stams y per tints per tenyir-los, com per les mans per fer y fabricar dits rebostés». És a dir, els tapissos costaven 10 lliures per peça, tenint en compte a més que les teles havien de ser donades «per lo dit mossèn Vilafrancha», mentre que ell, «mestra Cristòfol... las guarnirà». En aquesta ocasió, doncs, no es tractava de teixir tot el drap, com sembla que havia fet per al notari Francesc Narcís Tries. El mateix dia, l'artesà va signar àpoca de les primeres 18 lliures i 4 diners per la seva feina.⁹

Aquests treballs – i, de ben segur, molts altres que no són documentats – degueren tenir èxit i diversos membres de la noblesa del país es van fer amb els serveis del mestre. El gener del 1534 Guialmar de Cervelló, muller de Roderic de Mendoza – ambdós habitants a Barcelona –, li va pagar part del preu de dos rebosters que li havia encomanat poc abans;¹⁰ el 1537, amb Cecília de Cardona, el tracte va ser per la factura de quatre draps de cobrir atzembles (GUDIOL 1918); mentre que el juny del 1539 els seus serveis van ser requerits per Francesc Oliver de Boteller, vescomte de Castellbò i prohoms de la ciutat de Tortosa (VIDAL 2005: 232-234).¹¹

El contracte dels «deu reposteros» tortosins és conegut. Calia fer-los d'acord amb les dimensions i l'aspecte d'un patró «de obra al romano», és a dir, segons les formes decoratives de procedència italiana que aleshores ja havien començat a imposar-se a Catalunya, tot i la llarguíssima extensió de la tradició gòtica, tant en l'arquitectura com en l'ornamentació d'espais, objectes i persones.¹² S'entén a més que aquest model romà era un drap, ja que tenia «XV palms de largària, mesura de Barcelona, y XIII palms de caiguda», és a dir, era una tela rectangular. Al mestre se li exigia que no fes servir «colors grogues, ni negres, ni blanques», sinó aquelles convenientes i bones, qualitats que també havien de tenir els estams o fils de llana pentinats, «a coneguda de maestres». Les obres havien d'ésser enllestides en poc més d'un any, «de ací a sant Joan de juny de l'any 1540», cinc durant els primers sis mesos a comptar des de la signatura del contracte i la resta al final del termini. De forma explícita o implícita apareixen, doncs, tots els elements que en aquella època se solien tenir en compte a l'hora de fer una comanda artística: dimensions, materials, data de venciment i model, en aquest cas no sabem si fet pel mateix tapisser o proporcionat pel client.

9. AHPB, Jeroni Mollet, 342/55.

10. AHPB, Antoni Anglès, 272/21.

11. A més, el 22 de juny de 1535 el tapisser va concordar una feina, que no s'especifica, i va signar una primera àpoca, amb el magnífic Lluís Sánchez. Malauradament, el document desenvolupat es trobava «in bursa» i no s'ha conservat (AHPB, Joan Jeroni Canyelles, 313/12).

12. Sobre aquesta qüestió, entre altres referències bibliogràfiques, vegeu GARRIGA 1986; DOMENGE, VIDAL en premsa.

Com és lògic, la documentació també es fa ressò del pagament, alt i aparatós, que havia de consistir en 150 cafissos de sal de les salines del vescomte,¹³ ubicades a la desembocadura de l'Ebre, prop de l'actual població de Sant Carles de la Ràpita, «y la dita sal li donarà desempachada y carregada en los navilis que dit mestre Cristòfol haurà noliegats», és a dir, que era l'artesà qui havia de llogar i trametre les embarcacions «per prendre dita sal en lo port dels Alfachs, terme de la present ciutat de Tortosa» (VIDAL 2005: 232-234). Els abonaments en espècie no eren gens estranys per aquelles dates i, de fet, el febrer del 1532 Cristòfol de Valladolid ja havia cobrat 24 quarteres de forment com a part del preu de quatre draps, en aquesta ocasió per posar sobre atzembles, que havia concordat el 19 de desembre anterior amb en Bernat de So, ciutadà de Barcelona i senyor de Talavera, població de l'actual comarca de la Segarra.¹⁴

Per completar la llista de rebosters documentats que van sortir del taller de Cristòfol de Valladolid, cal esmentar també els tres que el 12 de juliol de 1535 li va encomanar el notari de Barcelona Francesc Sunyer a canvi de 33 lliures, és a dir, per un preu d'11 lliures cadascun.¹⁵ Amb tot, cal tenir en compte que, com ja s'ha anat dient, el mestre no va fer només aquest tipus d'obra, ni tampoc no va treballar solament per a promotors particulars: les institucions religioses i civils del país, així com les corporacions devocionals o d'ofici, van requerir també les seves habilitats.

2. Al servei de la litúrgia i del bon govern

De fet, una de les primeres notícies sobre l'activitat del mestre Cristòfol el vincula al Consell de Cent, per a la casa del qual, el 1522, va arranjar uns vells bancals, dits dels àngels.¹⁶ Aquesta és, a més, la primera dada que es va publicar sobre el teixidor castellà i, en general, una de les primeres referències que es van conèixer sobre tapissers actius a Catalunya, ja que va aparèixer a la pàgina 295 de la segona part dels *Artistas catalanes inéditos* de Josep Puiggarí i Llobet, un estudi publicat tan aviat com al 1880. D'acord amb els interessos i la metodologia de l'època, Puiggarí es va conformar a donar el nom del mestre i no va seguir revisant la sèrie de *Correu e menuet* en què havia trobat la notícia. Si es fa, es pot comprovar que el tapisser es va ocupar de la conservació d'aquestes i altres peces tèxtils almenys fins al 1548: és a dir, va romandre al servei del Consell barcelonès durant gairebé un quart de segle.

13. A Tortosa un cafís de sal equivalia a 725,011 litres. Només cal fer la multiplicació per entendre la dimensió del negoci.

14. AHPB, Joan Lunes, 296/12. A Barcelona, una quartera de forment equivalia a 69,518 litres.

15. AHPB, Miquel Joan Riera, 341/7, contracte del 12 de juliol de 1535 i èpoques del 18 de juliol i el 20 de setembre del mateix any.

16. Sobre els bancals de la Casa de la Ciutat, vegeu la primera aproximació de DURAN I SANPERE 1924.

La notícia del 1522 parla d'un «bancal vell dels àngels... qui era molt squinçat y romput» i el 1525 es fa referència a dues peces antigues amb la mateixa iconografia, però el 1530 consta que s'adobaven bancals nous, també dedicats als àngels, mentre que el 1535 s'esmenta l'arranjament d'uns tapissos antics que representaven salvatges: tot un seguit de peces elaborades entre els segles XV i XVI que ornaven els espais de la Casa de la Ciutat i necessitaven ésser espolsades, netejades, recosides i folrades. Així mateix, el mestre es va ocupar del «drap de peus vell de la capella, lo qual ha rantat y girat de l'envers y folrat de tela», va adobar en diverses ocasions els tendals de les galeres i es va fer càrrec del «drap del taulell gran de la scrivania del Consell de la dita ciutat, que s'era cremat». També consta que més d'un cop va adobar rebosters. Encara que les notícies no ho assenyalen de forma explícita, es pot pensar que alguns dels draps de senyals citats en aquests documents van sortir del seu obrador.¹⁷

Sigui com vulgui, és ben sabut que les tapisseries, tant les narratives com les heràldiques, tenien rellevància representativa, i per això l'administració municipal barcelonesa s'ocupava del seu manteniment constant, no solament netejant-les, reparant-les, recosint-les i folrant-les, sinó també buscant la manera de fer-les lluir de forma convenient. Amb aquest objectiu, el setembre del 1547 Jaume Puig, que aleshores ocupava el càrrec de fuster de la ciutat, va fer uns cabirons i els va assentar convenientment «per tenir penjats los bancals de la dita ciutat quant los honorables consellers stan dins lo ort».¹⁸

Si Cristòfol de Valladolid va treballar per encàrrec del Consell de Cent, és lògic que també el cridés l'altra gran institució del poder civil radicada a la Barcelona del cinc-cents, la Diputació del General: en la mateixa cronologia, els pintors Gabriel Alemany i Nicolau de Credença feinejaven per a ambdues administracions. A la casa dels diputats, que s'anava ornant al ritme de l'ampliació arquitectònica (CARBONELL 2015), el tapisser va elaborar, entre altres peces, un drap de taulell amb escuts, obra que va cobrar parcialment el novembre del 1552: «un dap de stam fi y prim ab lo camper vert y nou senyals ab sos scuts, de largària de divuit palms y de amplària de deu palms, a obs del taulell de la scrivania» (PUIG; MIRET 1909-10: 448). Poc després, per a la Sala Nova del consistori, va executar tres draps d'estam més (GARGANTÉ 2015: 421).

Les confraries de la ciutat tampoc no van deixar de beneficiar-se del bon ofici del mestre. El 21 gener de 1520 va cobrar 8 lliures de les 40 que els representants de l'almoïna dels sabaters li havien promès per la factura de dos bancals «de ras», unes obres probablement contractades a finals de l'any anterior: es tracta del primer document conegut en què apareix el tapisser, i ja és considerat ciutadà de Barcelona.¹⁹

17. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (AHCB), XX. Correu i menut, 2, f. 4r, 44v, 54v, 78v, 94v, 121v, 161v; XX. Correu i menut, 3, f. 42r, 86r, 90r, 125v.

18. AHCB, XX. Correu i menut, 3, f. 119v.

19. AHPB, Joan Lunes, 296/2.

Dues dècades més tard, el 1541, va capitular la factura de diversos draps de ras amb els administradors de la confraria del Corpus Christi.²⁰

Quant a les institucions religioses, sabem que per l'octubre del 1532 el mestre va signar uns pactes amb Elionor de Vallseca, prioressa del monestir de Santa Maria de Jonqueres, per a l'elaboració de dos draps de peus destinats a la seva església, tapissos que havien de ser «de stam fi, blau scur, de largària quiscú de vint-y-set palms y de amplària de dotze palms, y a quiscú cantó dels dits draps un senyal de les armes de dit monestir, no molt gran, y en lo mig de quiscú dels dits draps un senyal major que los dels cantons». Al voltant dels escuts, els tapets havien de ser decorats amb garlandes de flors «y ab letres gòtiques de un palm de larc».²¹ És a dir, que si el client demanava una obra d'estètica romana, com hem dit que va fer set anys més tard Lluís Oliver de Boteller (1539), el tapisser era capaç de fer-la; i si, en canvi, el que volia el promotor era seguir una estètica mixta, similar a la d'alguns gravats, en què apareixen garlandes de flors acompanyades per les tradicionals lletres gòtiques, també podia materialitzar una feina d'aquest estil.

Per la seva banda, el Capítol de Vic li va encomanar el 1539 un tapís per a l'altar major de la catedral. L'obra havia de ser com una altra que ja havia enllestit per al mateix indret. A més, per fer servei a la vigília del Diumenge de Rams, els canonges li demanaven un drap de peus de 27 pams i quart de llarg per 8 i mig d'ample. Sembla que Cristòfol devia complir bé i que va deixar contenta la clientela, ja que mai no va perdre aquest contacte. De fet, és en el context osonenc que apareix la darrera notícia coneguda fins al moment sobre la seva activitat: el 1556 va cobrar 4 lliures per adobar uns bancals de ras del temple major vigatà (GUDIOL 1918).

3. *Una escola de senyalers a la Ciutat Comtal*

Les notes documentals que he pogut recollir sobre el mestre són encara molt escasses. Amb tot, aquestes poques escriptures deixen entreveure que el taller de Cristòfol de Valladolid va ser molt actiu des del punt de vista productiu, va tenir rellevància regional des del punt de vista de la influència i del radi d'acció i, a més a més, també mostren que va tenir capacitat formativa i, potser, va servir altres tapissers per integrar-se al sistema gremial barceloní. Així, Miquel Bofill (1523), Antoni Selatxa o de l'Esclatxa (1525 i 1526), Antoni de Mian (1526) i Guillem de Castres (1538) es van afermar amb Cristòfol de Valladolid per tal d'aprendre l'ofici.²² El més curiós és el cas d'Antoni de l'Esclatxa, a qui els docu-

20. AHPB, Joan Martí, 292/37. Contracte no detallat del 23/03/1541 i àpoques del 05/05/1541 i 25/08/1541. El pagament del maig també a Joan Martí, 292/10.

21. AHPB, Joan Lluís, 296/12.

22. AHPB, Antoni Benet Joan, 259/26 (Miquel Bofill, de 14 anys d'edat, s'aferma durant 4 anys amb Cristòfol de Valladolid, «magistro de tapissaria», 01/06/1523); Joan Castellar, 311/2

ments en què es lloga com a aprenent ja consideren tapisser del regne de França, concretament del lloc de «Filati de la Marxa», població que potser podem identificar amb Felletin, a la regió històrica de la Marche. El fet que signi dos contractes consecutius i que en ambdós se l'esmenti com a tapisser fan pensar que, malgrat la seva relativa joventut – tenia entre 20 i 25 anys –, ja dominava l'ofici i simplement necessitava integrar-se en un taller ben establert per poder treballar. També era súbdit del rei francès Antoni de Mian (o Damian), fill del mestre de cases Simó de Niam, aleshores ja difunt, ambdós procedents del comtat de Comenge: és a dir, es tractava d'emigrants occitans, tan habituals a la Catalunya de l'època. En tot cas, aquests cinc contractes, sumats al que Ramon de Ros, de 21 anys, va capitular el 1524 amb Esteve de Valladolid,²³ semblen indicar que el mestre en particular, i la seva família en general, van gaudir de predicament en aquest tipus de manufactura a la Catalunya de la primera meitat del segle XVI.

4. *De nissaga tapissera*

Els documents coneguts no ho diuen de forma explícita, però probablement aquest Esteve de Valladolid, que també apareix com a testimoni en un contracte de Cristòfol el 1526, era el seu germà. Si de cas no ho fos, tant és: uns capítols matrimonials del mestre assenyalen que procedia d'una nissaga de tapisers. D'acord amb aquesta capitulació, signada el 14 d'agost de 1547, el seu pare, ja difunt, s'anomenava Gonsalbo de Valladolid i era «tapisser, natural de la ciutat de Sòria, del regne de Castella».²⁴

Resulta estrany trobar uns capítols matrimonials tan tard en la cronologia relativa que hem pogut establir per a l'activitat de Cristòfol, sobretot si tenim en compte que el text notarial no diu que es tracta d'unes segones núpcies i que, en un manament del veguer del 1541, l'artífex apareix amb la seva muller.²⁵ Seria plausible pensar, doncs, que aquests pactes són d'un fill homònim del mestre documentat des del 1520. Però el fet és que l'escriptura del 1547 esmenta expressament el progenitor del contraent, anomenat Gonsalbo, que era de Sòria. En relació amb això, cal cridar l'atenció que en un assentament municipal del 1525 hi ha una vacil·lació sobre el seu nom: se l'anomena, d'entrada, Cristòfol de Valladolid, però el cognom és ratllat i se substitueix per «de Sòria». És a dir, que a la dècada de 1520 l'escrivà del Consell de Cent encara tenia dubtes sobre el cognom i/o la procedència del mestre, mentre que en l'escriptura de 1547 és clarament anomenat «de Valladolid» i considerat d'una família procedent «de

(Antoni de l'Esclatxa, 23/02/1525); Francesc Gerard Fogassot, 234/10 (Antoni de l'Esclatxa, 24/12/1526); Pere Saragossa, 268/30 i 268/31 (Antoni de Mian, 02/07/1526). Els contracte d'aprenentatge amb Guillem de Castres (1538) és anotat en una de les fitxes de Josep Maria Madurell conservades a l'ALPB.

23. ALPB, Joan Palomeres, 258/25 (10/01/1524).

24. ALPB, Francesc Mulnells, 349/5.

25. AHCB, XXVI. Manaments, 27.

Sòria». A més, per a la nostra tranquil·litat, de la nova esposa, anomenada Anna, sí que es diu que contreu núpcies per segona vegada, ja que era vídua del fuster barceloní Jeroni Salom.

En tot cas, i malgrat la feblesa i/o escassetat de la documentació desenterrada fins al moment, tant la que ens parla del seu vessant professional com la que ho fa del familiar, es pot inferir que el mestre es va formar al taller patern, probablement a Castella, i que després, sempre abans del 1520, ja fos el mateix Gonsalbo, ja fossin els seus fills Cristòfol i Esteve, la família es va establir a Barcelona, on va desenvolupar una àmplia activitat al servei de diverses institucions civils i religioses i d'una crescuda clientela particular que va acabar per desbordar els límits de la Ciutat Comtal. Aquesta activitat, que va incloure l'ensenyament de l'ofici, va tenir com a producte estrella el reboster i, en general, el tapís heràldic, usat com a drap de paret, de peus, de taulell o per cobrir animals de càrrega... D'aquesta manera, Cristòfol de Valladolid, procedent de Sòria, va continuar amb una tradició secular que a Catalunya ha quedat molt ben reflectida en la documentació escrita i que abans havien protagonitzat, entre molts altres, mestres com ara Martí Fabre (1331-42), Pere Domènec (1366-1405), Bernat Campins (1415-33), Pere Campins (1438-55), Joan Albareda (1439-68) o Pere Segarra (1459-62).²⁶

Bibliografia

- ÁGREDA PINO, Ana María, 2018. "De oro y sedas. Aproximación al arte del bordado en los espacios domésticos y cortesanos (siglo XVI)", *BSAA arte*, 84: 197-217
- ALCOLEA GIL, Santiago, 1975. *Artes decorativas en la España Cristiana (siglos XI-XIX)* (Ars Hispaniae, XX), Madrid: Plus Ultra
- CARBONELL I BUADES, Marià (a cura de), 2015. *El Palau de la Generalitat de Catalunya. Art i arquitectura*, Barcelona: Generalitat de Catalunya
- DOMENGE I MESQUIDA, Joan; VIDAL FRANQUET, Jacobo, en premsa. "De obra romana. La recepción de los repertorios clasicistas en la Corona de Aragón en torno a 1517", *Nicolau Chanterene e a prática escultórica no contexto das artes do século XVI*, Lisboa: ARTis Press
- DURAN I SANPERE, Agustí, 1924. "De com començaren a fabricar-se belles tapisseries a Barcelona", *Revista de Catalunya*, I: 353-361
- GARGANTÉ LLANES, Maria, 2015. "La Sala Nova del consistori. Un espai per a la representació del poder", Marià CARBONELL (a cura de), *El Palau de la Generalitat de Catalunya. Art i arquitectura*, 2, Barcelona: Generalitat de Catalunya: 380-431
- GARRIGA I RIERA, Joaquim (amb la col·laboració de Marià CARBONELL), 1986. *L'Època del Renaixement. s. XVI* (Història de l'art català, IV), Barcelona: Edicions 62
- GIRBAL I NADAL, Enric Claudi, 1888. "Tapicerías de la catedral", *Revista de Gerona*, XII: 1-10
- GUDIOL I CUNILL, Josep, 1918. "Per la història de la tapisseria a Catalunya", *Pàgina artística de la Veü de Catalunya*, n. 418, 421 i 424

26. Es presenta una llista de mestres de draps de ras, draps de senyals o bancalers dels segles XIV i XV a VIDAL 2016.

- HERRERO CARRETERO, Concha, 1999. "Tapicería", *Las artes decorativas en España*, II (Svmmma Artis, XLV), Madrid: Espasa: 131-201
- 2008. *Diccionario histórico de la tapicería*, Madrid: Patrimonio Nacional
- MIRAMBELL I ABANCÓ, Miquel, 2009. "Aportació a l'estudi dels brodats cinccentistes conservats al Museu Episcopal de Vic", *Quaderns del Museu Episcopal de Vic*, III: 93-142
- PUIG I CADAFAALCH, Josep; MIRET I SANS, Joaquim, 1909-10. "El palau de la Diputació del General de Catalunya", *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*: 285-480
- PUIGGARÍ I LLOBET, Josep, 1880. "Noticia de algunos artistas catalanes inéditos de la Edad Media y del Renacimiento", *Memoria de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, III: 265-306
- VIDAL FRANQUET, Jacobo, 2003. "«pus hic ha bon maestre». Notícia i doble hipòtesi sobre la producció de draps de ras a Tortosa en el terç central del segle XV", *Recerca*, 7: 69-86
- 2005. "Assaig de panorama de les arts a la Tortosa del Renaixement", *Art i cultura a la Tortosa del Renaixement*, Tortosa: Arxiu Històric Comarcal de les Terres de l'Ebre: 125-269
- 2007. "El centro de producción de tapices de Tortosa (ca. 1425-1493/1513)", *Ars longa*, 16: 23-38
- 2016. "De París, Brussel·les i Arràs: mestres tapissers a la Corona d'Aragó medieval", *Catalunya i l'Europa septentrional a l'entorn de 1400. Circulació de mestres, obres i models artístics*, Roma: Viella: 163-196
- 2017a. "Dues notes sobre la producció de tapissos a la Catalunya medieval", *Matèria. Revista internacional d'art*, 12: 29-47
- 2017b. "Pintando con hilos de oro y seda: maestros tapiceros en la Corona de Aragón medieval", *Afilando el pincel, dibujando la voz. Prácticas pictóricas góticas*, Madrid: Ediciones Complutense: 143-160

Finito di stampare
nel mese di febbraio 2023
da The Factory s.r.l.
Roma